

متحف
الفنون
اللدنية
الوطنية
العربية
العاشر
العام
١٩٩٧

د. فـ

خطيب الدكتاتور الموزونة: محمود درويش
أدب الهندو الحمر: إطلاقة على المنسين

مَكْتَبَةُ لِسَانِ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي



www.lisanarb.com

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ ث
يصدرها حزب التجمع الوطني
التقدمي الودوي/ مايو ١٩٩٧

رئيس مجلس الإدارة : لطفي واكد
رئيس التحرير : فريدة النقاش
مدير التحرير: حلمى سالم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان/ صلاح
السروى/ طلعت الشايب/ غادة نبيل
/ كمال رمزي / ماجد يوسف

المستشارون د. الطاهر مكى / د.
أمينة رشيد/ صلاح عيسى/ د. عبد
العظيم أنيس/ ملك عبد العزيز

شارك في هيئة المستشارين ومجلس
التحرير الراحلون: د. لطيفة الزيات/ د.
عبد المحسن طه بدر/ محمد رومي ش

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف: محييى
الدين البراد
لوحة الغلاف: "السد العالى"
للفنان عبد الهادى الجزار
اللوحات الداخلية: محمود الهندى

إخراج الفنى: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالى
عز الدين - منى عبد
الراضى - مجدى سمير

الراسلات: مجلة أدب ونقد / ٢٣
شارع عبد الخالق ثروت
القاهرة / ت ٣٩٢٢٢.٦
فاك : ٣٩٠٤١٢

الاشتراكات: لمدة عام ٢٤ جنيهاً / البلاد
العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولاراً
للمؤسسات / أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار،
باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد.

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد
ل أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر

المحتويات

مكتبة لسان العرب

٥	المحررة	أول الكتابة
٩	غادة نبيل	أدب الهندو الحمر: إطلاة على المنسين
٢٢	غ.ن.	محترى الدانتيلا سخونة الشمس (حوار مع الشاعرة الهندية الحمراء جوى هارجو)
٤٨	وليد الخشاب	الهند، عبر العهد، في هوليوود
٥٢	إعداد : سمير فريد	أندريه فايدا: السينما في بولندا التسعينات
٦٤	د. يمنى العيد	لعبة البدائل في ميرamar - تحبيب محفوظ
٨٩	محمد جبريل	مرافى للرحيل في قصص سعد القرش

الديوان الصغير

٩٧	طلعت الشايب	خطب الديكتاتور الموزونة/ شعر: محمود درويش / تقديم : ...
----	-------------------	---

١٢٩	عبادة	عبد القادر القط: الحضارة الغربية قطعت علاقتي بالشعر / ... حوار: مصطفى عبادة
١٣٦	حلمي سالم	ثمانون القط / خير التجرب الوسط
١٤٩	أعمال عبد القادر القط
١٥١	محمد عبد السلام العمرى	المطلقات فى الأرض والأرامل / قصة
١٦٠	صلاح عيسى	كلام مشقين / بداية المشاكل



أول الكتابة

أصبحت إسرائيل فعلاً لا قولاً الولاية الأمريكية الثالثة والخمسين، هذا إذا ما وضعنا في الحسبان حجم المعونات والهبات التي تحصل عليها أو الحماية التي توفرها لها أمريكا لإرهاب العرب.

وفي ملفنا الرئيسي لهذا العدد عن أدب الهندو الحمر الذي أعدته «غادة نبيل» نظر على العالم الغني الشري ليقايا شعب أبادته أمريكا الاستعمارية دون رحمة، وتنتمي عملية الإبادة في زمن لم يكن بوسع الشعب الهندي الأحمر تملك السلاح للدفاع عن نفسه ضد الإبادة أو اللجوء لعون الشعوب الأخرى بمن فيها الشعب الأمريكي.

كتب الدكتور فؤاد زكريا قبل سنوات قليلة كتاباً صغيراً مهماً عن «العرب والنموذج الأمريكي»، خصص فيه جزءاً للمقارنة بين نشأة إسرائيل ونشأة أمريكا، إن قامت كلتا هما على إبادة أو ترحيل السكان الأصليين، فكما كان الفلسطينيون ضحايا نشأة الدولة المقهوتية، كان الهندو الحمر قبلهم هم ضحايا نشأة الدولة الأمريكية.

ويرى الدكتور «زكريا» أن لهذا التشابه في المنشأ الدموي لكليهما آثاراً سيكولوجية عميقة على نوعية العلاقة الخاصة بين إسرائيل وأمريكا التي باتت أقرب للاندماج العضوي منها للعلاقة بين دولتين صديقتين حتى

منذ القرن التاسع عشر والى لم ولن تتورع عن استخدام جميع الأسلحة. ولعل نظرية «وليد الخشاب» على تطور صورة الهندي في السينما الأمريكية تدعونا لدراسات أعمق لتاريخ المتهورين في كل الثقافات.

أما ملفنا الثاني عن فنان السينما البولندية «أندريه فايدا» والذي أعده الناقد «سمير فريد»، فإبانه إطلالة أخرى على عالم يكاد يكون مجهولاً بالنسبة لنا بعد أن كنا قد عرفنا عنه الكثير في زمن سابق.

وقد أزدانت ساحة «العتمة» بصورة مفارقة بعد سقوط المعسكر الاشتراكي وتعميم الانفتاح، إذ كان يوسعنا قبل هذا السقوط الفاجع أن نتعرف عن طريق المراكز الثقافية للبلدان الاشتراكية على تطور الثقافة فيها. وكم عرض المركز الثقافي السوفييتي ومراکز الدول الاشتراكية الأخرى أفلاماً ونظموا معارض وندوات واستضافوا عروض المسرح والباليه، وكانت جمیعاً فنوناً تلقى رعاية كبيرة من الدول، وأقبل عليها جمهور متزايد من المصريين الباحثين عن الثقافة الجادة، وفي ذلك الزمن وقبل انهيار فرق الباليه وتدفق الراقصات الروسيات على شارع الهرم، تعرف الجمهور المصري عبر هذه النشاطات على الروح النقدية الجنينية في فنون البلدان الاشتراكية ضد تسلط البيروقراطية والفساد وتغييب الشعب والتي كانت جمیعاً إيداناً بما حدث بعد ذلك.

ويعرض لنا «سمير فريد» ملخصاً آخر أفلام «فايدا» «الانسة لا شيء»،

نفسه، الذي لعبت حركة احتجاجه دوراً ملمساً في وقف العدوان على فيتنام في منتصف القرن العشرين.

واستطاعت أمريكا أن تبييد الهندو الحمر وتفرضى على لغاتهم المحلية وتحاصر من تبقى منهم في «معازل» مسيرة أو تقوم بترحيلهم بعد تفتيت الأرض التي يعيشون عليها حتى أصبح تعدادهم لا يتجاوز النصف في المائة من عدد السكان «في بلاد كنا يوماً نمثل كل أهلها»، كما تقول الشاعرة «جو هارجو» التي تكتب بالإنجليزية. وربما كانت أقسى الضربات التي تلقاها الهندو الحمر على الإطلاق هي محو لغاتهم أو انثارها ثم فرض «لغة العدو» عليهم، فتقول الشاعرة:

لم أمتلك الكلمات
التي بها أحلى شعبي
فالللة هي لحمة الثقافة، وهي وقد
الذاكرة ووعاء الروح، وقد كان بقاء
اللغة العربية في فلسطين ومحافظة
الشعب عليها أحد أهم أدوات المقاومة
ضد عمليات الإبادة والعزل والترحيل
والتهويد التي لم تتوقف الدولة
الصهيونية أبداً عن القيام بها لإخاء
أرض فلسطين من شعبها حتى يستقيم
الشعار الذي رفعته عند التخطيط
لاغتصاب فلسطين: «أرض بلا شعب
لشعب بلا أرض».

تفتح هذه «الإطلاعة على المنسين» كل جروح الغزو الاستعماري الوحشى في العالم القديم وفي عصرنا، وتدعونا لاستخلاص الدروس وتنظيم مقاومة صبوراً واعية طويلة النفس ضد الغزوة الإمبريالية الصهيونية المتمدة

صارخ مع الإمكانيات المتوافرة للبشرية بصورة غير مسبوقة في تاريخها كل، وهي إمكانيات وفييرة لبناء عالم سعيد وأمن لكل البشر وفي كل البلدان يتأسس على منجزات الثورة العلمية والتكنولوجية، ويفتح الأفاق بلا حد لكي يسيطر الإنسان على مصيره، ويصون حياة جديرة بانسانيتها بدلاً من الغابة التي يأكل كبارها صغيرها. وما أحوجنا في هذا الزمن الصعب لأن نبقى على روح النقد العقلاني العلمي للرأسمالية كفلسفة ونظام متأوجة جذورها حتى لا تتخطى الإنسانية في ظلام العمى، ولكن تتفتح طاقة نور أمام رحلتها الشاقة لتجاوز البربرية القائمة.. وعنوانها الرأسمالية.

وفي سياق احتفالنا بأستاذنا الناقد عبد القادر القط يقدم الزميل «حلمي سالم» في هذا السياق رؤية أبناء القط الذين وإن اختلقو معه فقد أحبوه وقدروا عاليًا دوره في رعاية الجديد الناهض بمحبة. كما يتحدث إلينا ناقد القط في حواره مع الزميل مصطفى عبادة عن المؤثرات الأولى في ثقافته العالمية، وعن هجره للشعر، وعن علاقته بالسياسة والحضارة الغربية في تذكر صادق، نظن أنه خصتنا به، ونحن على ذلك ممنونون.

أما الديوان الصغير فإنه الفكرة المدهشة للزميل «طلع الشايب» الذي لا يكف عن التأمل والتقليل في أوراقه، وتوليد وابتکار الأفكار الطازجة المشاغبة التي تشير الأسئلة

والذى قدم ترجمته العربية تحت عنوان «من تكون هذه الفتاة»، ويقدم هذا الاستخلاص في النهاية قائلاً:

«فايدا في فيلمه لا يدافع عن النظام الشيوعي الذى سقط، ولا يهاجم النظام الجديد الذى يولد، ولكنه يؤكّد الحقيقة التي تبرز بوضوح في بولندا وشرق أوروبا والعالم كله بغض النظر عن الاشتراكية أو الرأسمالية، وهي العودة إلى مجتمع غالبيته من القراء وأقليته من الأثرياء، وربما يكون الطفل الضرير الذي نراه طوال الفيلم هو التعبير عن مستقبل العالم الجديد الذي لا يزال مجهولاً...».

وليس بوسعنا أن «نخض النظر» عن طبيعة النظام الذي يولد الآن لا فحسب بعد انهيار الشيوعية، وإنما أيضاً بعد انهيار كل من حركة التحرر الوطني ودولة الرفاهية في الغرب، لأن ما يولد واضح الملامع همجي الميل، وهو ليس إلا رأسمالية وحشية منفلتة من عقالها ولا رادع لها ولا ضابط تحول العالم كله بشرقه وغرقه وشماله وجنوبه إلى غالبية من القراء وأقلية من الأثرياء بدرجات متفاوتة بعد أن سيطر رأس المال وحده على كل شيء، وسواء استجمعت البشرية قدرتها وطاقاتها الروحية لتجاوز الرأسمالية أو استطاعت الرأسمالية أن تعيد تكيف نفسها وتتجدد على حساب الغالبية العظمى من الكادحين في العالم أجمع، فإن هذا لا ينفي طابعها التفاصي القائم على تعظيم الأرباح، حتى لو كان ثمن ذلك هو زيادة الإفقار والبؤس على نطاق عالمي، وفي تناقض

أى معنى لحياة الكائن بلا حرية؟ وأخيراً جداً استعدنا المقالة النقدية التي كنا قد ضيغناها في زحمة «الكمبيوتر» والتي قرأ بها «محمد جبريل» مجموعة «سعد القرش» القصصية «مرافقن للرحيل»، وكان «جبريل» كريماً حين أعطانا أصل المقال، فلعل سعد يرضي عنا بعد أن خاصمنا لشهر، وهو قد صدرت روايته «حديث الجنود» التي تستحق بدورها قراءة نقدية متأنية، إذ أنها إضافة مهمة لمجموعة الروايات الجيدة القليلة التي عالجت أمور الجنود بلا حرب، وهي رواية مركبة على صعيد البناء من عدة مستويات، فهناك الواقع الذي يعيشه جنود الجيش المصري في صحراء سيناء بعد توقيع اتفاقيات كامب ديفيد، وأمامهم معسكرات القوات متعددة الجنسية، ويتدرب المصريون ويبحثون عن طرق - في الخيال - للتغلب على العزلة والوحشة، وهناك السيناريو الذي يكتبه أحدهم، وهناك مذكرات جندي إسرائيلي تضيء عملية قتل الأسرى المصريين والتعميل بجثثهم. مع قصة خلفية لفلاح في سيرابيوم يرفض أن يغادر بلادته عند إخلائها، فهل لوته مع العربية معنى؟ أم أنه «غباء الشهداء» كما يقول عبد الرحمن الأبروبي في واحدة من قصائده الخزينة الجميلة بعد زيارة السادات للقدس سنة ١٩٧٧، تلك الزيارة التي مضى عليها الآن عشرون عاماً تراجع فيها الحق العربي بعد الاتفاقيات الظالمية، وانكسرت العازم حين سلم «الدكتاتور» مفاتيح الوطن

الجدية حول الراهن، وتطرح أعقد المسائل فاتحة باباً للمuskot عن وما لا يقال، وقد اختار لنا «خطب الدكتاتور الموزونة» لهذا الديوان الذي رأينا أن نقدمه لكم في ملزمتين، حيث لن نجد هذه القصائد في أى من دواوين «محمود درويش» المتاحة إذ أن الدكتاتور قد أمر بأن لا تقرب الشعر «فالشعر يهدى صرح الثوابت في وطن من ونام». ذلك الوطن الذي يهيمن عليه من الماء للماء «القائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى هو البطل والمجاهد والمناضل.. الذي يصبح من حقه أن يختار شعباً يليق به، يختاره فرداً فرداً».

* * *

وبوسعنا أيضاً أن نظر على رقعة من الأملال الشاسعة للدكتاتور يمارس فيها شيوخ النفط نوعاً من قهر مبتكر للنساء علامة على قهر مجتمع بكامله ومصادر حقوقه الأولية في الحرية والحياة والسعادة، إذ يواصل «محمد عبد السلام العمرى» في قصته المنشورة في عدتنا هذا «الطلقات في الأرض والأرامل» عملية الكشف والإضاءة للعالم الحقيقي في الخليج والجزيرة العربية، حيث الوفرة الهائلة التي استخدمها «الدكتاتور» لإحكام قبضته على الأنفاس وختقها بطريقة مصرية مبرمجة ومداراة بأحدث الأجهزة، ويبث الكاتب هذه الروح «الآلية» كالمتحوتة من حجر في صلب بنائه لقصته التي لا بد أن تدفع بالقارئ المتأمل للتوقف والتساؤل.

بمناسبة عيد العمال - أول مايو - الذي ألاجه أهديناكم، على غلافنا، لوحة عبد الهادى الجزار العظيمة «السد العالى»، لعلها تحرك إلينا بعض نسمات من زمن جميل.

للعدو باسم الانفتاح والسلام، فكان هذا الحصاد المر على كل المستويات، فقر ومذابح وتنفسخ في المدن العربية، ومستوطنات في القدس وألام بلا حد في الروح.. فما أحوجنا للأدب الجميل الصادق زادا على الطريق الطويل - الطويل إلى المستقبل حتى لا يفلت من أيدينا.

دعونا إذن تستبشر خيرا بهذا الربيع الجديد.

وكل عام وأنتم بخير مرتين: مرة بمناسبة عيد الأضحى المبارك، ومرة

المحررة



ملف

م

إطلاة على المنسبيين

(من أدب الهنود الحمر)

غادة نبيل

لا تزيد على ٥٠٠ ميل وتغريغ وتحميم القوارب في مناطق الشلالات الخطرة، وقتها كان البيض - وفق روايات مجائز الهندو الصمر - يسخرون مامدين من الهندو الذين لا يحملون على ضمورهم إلا ما يوازي ١٠٠ رطل فيتدافع الهندو متناسفين على من يحمل أكثر... وكان الكثيرون يكتفون بصيد الحيوانات البرية بفخاخ بدائية. وهي مهنة انقرضت نتيجة فيضانات دمرت غذاء الكثير من الكائنات الحية في البيئة.

لا أستطيع أن أزعم أن الكتابة عن أدب الهندو الصمر يمكن أن تكون مشروعًا سهلاً أو بلا معاناة، كما لا أدعى أن ما أقدمه

كانوا يركبون البغال والحمير. وكان البيض يجتذرون الخيول وعقوبة من يركبها سواهم الموت. وجاء الرجل الأبيض وعرف الهندو الصمر منذ ذلك التاريخ الجدرى والدفتيريا والانفلونزا. وقتها كانوا ٤ ملايين نسمة بينما اليوم لا يتجاوزون مليوني نسمة. اشتغلوا في الوظائف الوحيدة المتاحة لهم والتي كانت تهدف إلى هدمهم صحيباً من الأعمال التي لا يرضي البيض القيام بها مثل جذب وتحريك قوارب الشحن في الأنهر مثل نهر أتاباسكا، لصالح شركة «هالسن باي» من الصباح وحتى الليل في مسافة - وهذا على سبيل المثال فقط -

في مذبحة «ساندكريك» عام ١٨٦٤ سقط شيخ خمسيني من قبائل الشايون يدعى - بالأسماء الهندية المركبة المستعارة من أوصاف الطبيعة ومظاهرها - «الوعل الأبيض». كان يضع ذراعيه الملفوفين تحت إبطه وغنى أغنية موته وهو يحتضر بشجاعة محارب قبلي.

أغنية الموت للوعل الأبيض:
لا شيء يعيش
سوى الأرض
والجبال.

أما أغنية الموت التي أنشدها زعيم قبلي آخر وهو «الطائر الأحمر» من «وينباجو» فقد جاءت نتيجة سلسلة من أعمال القهر والقتل بدأت بحادثة مثيرة عام ١٨٢٧ عندما قامت مجموعة من البيض بسرقة زراعة السكر في محمية وينباجو بولاية «إلينوي»، ونظراً للاحتكاك والتحرش بين الجماعتين الهندية والبيضاء سقط بعض القتلى، فرد البيض بهاجمة أهالي المحمية وإعدام بعض السكان الذين أغادروا على يد راى «دوشين» وتطلب الأمر تدخل القوات الأمريكية ومحاضرة المحمية، مما اضطر رئيس القبيلة «الطائر الأحمر» إلى تسليم نفسه كشرط لتأمين شعبه... وهو يمشي مشية الموت بدأ بيدع الكلمات التالية:

أغنية الموت للطائر الأحمر:
أنا مستعد

لا أريد أن أكبل بالأغلال
دموني حراً
لقد أعطيت حياتي
وهنا يُروى أنه انحنى ليقبض على حفنة تراب ثم قام بتنفسها في الهواء

يمثل دراسة لأنه محكوم بوفرة أو ندرة المادة المعلوماتية والمصادر التي تتحدث عن الأدب الشفاهي لذلك الشعب الذي لا يفكر به أحد، لكن لا بأس من محاولة الاقتراب من هوماش عامة تشكل ملامح عقائدية وتراثية وأدبية تجعل لذلك الشعب خصوصية وامتداداً حضارياً أشعرنا ونحن نتصفح المراجع والمدوريات عن أدابهم بشكل متواضع أن الحضارة لا تأتى دائعاً على الخيول.

وفوق هذا كان الهندو الحمر لحظة دخول الرجل الأبيض قاتلهم يتتحدثون لغة أخرى... عميقه التوااء مع الطبيعة، راسخة القبول بكل ما يأتي ويزهب... وشديدة الرهافة إزاء ما لا تفهمه... ولم يفهموا الرجل الأبيض، لكن يعيدها عن ادعاء التحليل التاريخي لحضارتهم، وهو أمر لا يدخل في دائرة هذا الموضوع رصدنا تشابهات عديدة بين الممارسات الاستيطانية في الأراضي المحتلة ومعارضات استيطانية كان هدفها الاحتلال ثم الإخلال الكامل لجنس مكان جنس في الأمريكتين.

ولا نملك حق الإدانة لأحد سوى المستعمر، لذا نحن لا نحاكم عقائد هندية ربما ساعدت على زيادة معاناة القبائل الهندية في أوقات معينة أو قبولهم بشروط وقوانين البيض - عقب انتصارات الأخيرين - بصورة ضاغفت من ظروف تلك المعاناة التاريخية خاصة في ضوء تناجر العديد من القبائل ومحاريبتها لبعضها أو موالاة بعضها للبيض ضد البعض الآخر... كذلك حاولنا أن نجعل التضييق الأوفر في هذه المعالجة للنصوص الهندية لتركها تتحدث عن نفسها.

ضخامة. وتكرر هذا السلوك عدة مرات
بينما واصل وي Sahakintashak النفع. لم
يكن لديه نفس يكفي.
وأثناء غيبة الكويوتى أخذ
وي Sahakintashak يصنع المزيد من
الحيوانات وخاصة حيوانات الرياضيات
والطهور، ثم أرسل الكويوتى فيما يبد
وأنه كان المرة الأخيرة وسثم
وي Sahakintashak انتظار الكويوتى ثم
نهض مرة أخرى وذهب ببحث منه....».«
ونقدم نماذج لتصوص هندية أخرى
قبل أن نشرع في التعليق.
من الأشعار:

أغنية المرأة
(أوجيبوا)
تدورين وتدورين
في محاولة لتنكر
ما وعدت به
لكنك لا تذكرنِ

أغنية حلم

(أوجيبوا)
في السماء
أسيير
أرافق
طائر

أغنية حرب للتشجيع
(تيتون سيووكس)
أيها الجنود
لقد هربتم
حتى النسر يموت

أغنية للغراب
أيها الغراب
إثنى أموت

ثم أكمل:

ها هي تذهب بكل يسر
ما كنت لأسترد لها
ها هي ذهبت!

ولللاحام الهندية - كما لاحظت من قراءة بعضها - تسرد لواقف طقسية بالأغانى التي تشبه في أكثرها التقسيم الذى يميز كتاب الموتى المصرى وتتدرج الأنمايد بحسب مكانة آلهة طبيعية مختلفة يفترض أنها أكثر توسيطا واقترابا من الإنسان، عوضا عن «تيراروا آتيس» تلك القوة العظمى التى لا يمكن أن يلمسها أو يراها بشر. والواقف الذى تروى لها سردية متتابعة حيث مفتتح كل أسطورة أو حكاية يحمل متتابعات فرعية وعظيمة المضمون. وكانت أشعار سكان الغابات من القبائل الهندية أكثر غناية - بشكل شديد العمومية - من سكان الجبال، وعما يوسع له أن يعتقد الباحثون أن أفضل الشعر الهندي الأحمر هو ذلك الذى فقد قبل مرحلة التدوين أثناء إيهادة القبائل الأكثر تقدما. ومن قصص الخلق التى تقدمها لفراها الفلسفى العبشى العميق قصة البطل الإنسانى «وي Sahakintashak» تقول القصة: «في البداية كان وي Sahakintashak جالسا. وحيث كان يجلس لم يكن يوجد شيء. فقط قطعة وسخ نفح فيها وي Sahakintashak فكترت. وحار ما الحجم الذى ينبغى أن يجعلها عليه. وكانت قطعة الوسخ هذه هي العالم. ثم صنع وي Sahakintashak «كويوتى» - شبيه الذئب - وأمره أن يجري حول حافة العالم ثم يعود. وبالفعل عاد الكويوتى وأخبر وي Sahakintashak بما أصبح عليه العالم من

(باونى)
 لنر... هل هي حقيقة
 لنر... هل هي حقيقة
 لنر... هل هي حقيقة
 هذه الحياة التي أحياناً
 أيتها الآلهة التي في كل مكان
 لنر... هل هي حقيقة
 هذه الحياة التي أحياناً؟

 تناست
 (الكومانشى)
 سوف نحيا مرة أخرى
 سوف نحيا مرة أخرى
 أشعة الشمس تنتشر... «هايوروو»!
 أشعة الشمس تنتشر... «أهنى نيو»!

 أغنية الموت
 هل شعْمَة من سيبكينى؟
 ...
 زوجتى...
 ستبكى لأجلى

 أغنية الربيع
 بينما تجول عيونى
 فى البرارى
 أحسى بالصيف فى الربيع

 أغنية فروة الرأس
 أسئلة
 هل تشعر بالمهانة
 امرأة السيووكس
 تلك التى قطعت رأسها؟

 أغنية المهد
 لأسطاد طائر صغير
 من أجل أخي الأصغر

لتحلق بعيداً

 أغنية الفشل
 (تيتون سيووكس)
 اعتبرت نفسى
 ابن أولى
 لكن الفُبرات كانت تنبع
 وأنا أخاف الليل

 على شاطئ نهر
 (أوجيبوا)
 عبر النهر
 يتحدثون عن أننى «أكون».

 الحقيقة أن
 (أوجيبوا)
 ترغبين - بلا أمل
 أن أسعى إليك
 لكن سبب مجيشى
 هو رؤية أختك الصغرى

 أغنية الموت لمعانع الأغاني
 (يووكوت)
 طوال حياتى
 كنت أبحث
 أبحث

 أغنية الفتى الذى لا تملك
 الفتيات مقاومته
 (أوماها)
 إنها الآلهة التى جعلتني كما أنا
 لتلمذتها...
 إن استطعن
 هاه هاه هاه

 لنر

أتوصل إليكم أن تقبلوا
وأن يجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الثالث

أيتها الطيور - كبيرها وصغيرها
التي تحلق في الهواء
أيتها الحيوانات - كبيرها وصغيرها -
التي تعيش في الغابة

أيتها الهوام التي تزحف بين
العشائش
وتحفر في التربة
أتوصل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوصل إليكم أن تقبلوا
وأن يجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الرابع

يامن أنتم من السماوات
ومن الهواء ويا من أنتم من الأرض
أتوصل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوصل إليكم أن تقبلوا
وأن يجعلوا طريقها ممهدا
حتى يمكنها أن ترتحل
إلى ما بعد التلال الأربع

مانا بوزهو والتوت البرى
بينما كان يتمشى بجانب النهر رأى
بعض التوت فى الماء. غاص وراء التوت
لكنه اندهى بشدة وبصورة غير
متوقعة عندما ارتطم بالقاع. ظل هناك
لفترة غير قصيرة وعندما استعاد
وعييه ونظر إلى أعلى.. إذا به يرى
التوت مذلى من شجرة أعلاه.

لأصطاد برمع سمكة صغيرة
لأجل اختى الصغيرة

اغنية الفراشة

في اللفح القادم
للنهار
وقفت

الطفل مقدم للكون
وقت الميلاد
وقت الميلاد
(أوهاها)

أيتها الشمس والقمر والنجوم وكل ما
يتحرك
في السماوات
أتوصل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوصل إليكم أن تقبلوا
وأن يجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الأول

أيتها الريح والغيوم والأمطار والضباب
وكل ما يتحرك
في السماوات
أتوصل إليكم أن تنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم
أتوصل إليكم أن تقبلوا
وأن يجعلوا طريقها ممهدا
حتى تبلغ قمة التل الثاني

أيتها التلال والوديان والأنهار
والبحيرات
والأشجار والخشائش
وكل ما هو من الأرض
أتوصل إليكم لتنصتوا
ها قد جاءت حياة جديدة بينكم

قصة نشأة الخلق

لقبائل اليوتوتو من كولومبيا
بأمريكا الجنوبية

(١)

ويبناء على كل هذا أخذ رافو فيما (الإنسان الذي يملك كل الحكايا والروايات) يفكر بينما كان يجلس عند قاعدة السماوات ثم اختلق هذه الحكاية حتى يمكننا نحن الذين نسكن الأرض أن نستمع إليها.

وفي روایات قبائل الشابين عن نشأة الخلق وبدايات الكون يلاحظ مثلاً أن الرجل والمرأة كليهما قد صنع من ضلع من جسم الإله «ماهيو»، على عكس القصص التوراتي الذي يجعل المرأة مخلوقة من ضلع الرجل. وأضاف لها البعض صفة العوج لتكون من ضلع أعوج.. وبهذا يتضح أن نص الشابين أكثر ديمقراطية و«رقباً» أو حداثة وإنسانية حتى - إن شئنا . أما حكايات قبائل الناجajo التي تسوق منها بعض الأجزاء الآتية لذين جسارتهم الحسنية والتخيالية والخوية فتحمل أبعاداً شديدة الاتساع والاحتفاء بالإنساني والصغرى.. بل وبكل صور الحياة.. وبحرية نحسم لهم عليها يقتضون عملية الخلق التي نراها في الخيال الجماعي للناجajo باللغة التعقييد متعددة المستويات، لكن انبثاق الرجل الأول والمرأة الأولى لديهم يأتي من حيث قمع إداهاماً توضع بحيث يكون رأسها باتجاه الغرب والآخر ب بحيث تواجه المشرق، ويتم وضعهما بعناية من قبل «رجال مقدسون» حتى تأتى الريح لتنفس الحياة ويصيران رجلاً وامرأة.. وعندما تكف هذه الريح عن النفخ داخلنا نتوقف لنفقد النطق ثم نموت.. لهذا هم ينظرون لأطراف أصابعهم

في البدء، أوجدت الكلمة الأب، روح خالص.. ولا شيء سوى ذلك كان موجوداً منذ الأزل.. ثم لمس الأب وهوما وقبض على شيء غامض.. لم يكن ثمة وجود.. وعبر وساطة حلم احتفظ أبوانا تايسيينا (يعنى الذي هو أو الذي يمتلك روحها) بالسراب لمسيقاً بجسده وظل يفكر طويلاً وعميقاً.

(٢)

لم يكن ثمة وجود.. لاشيء.. ولا حتى عصا لتسند إلى الرؤيا ربطها أبوانا لطرف خيط الحلم وحفظها بفضل قوة نفسه ثم أحدث صوتاً ليبلغ قاع الصورة.. لكن لم يكن يوجد شيء.. لم يكن ثمة شيء بالفعل.

(٣)

ثم عاود الأب البحث في قاع الشيء الفاهم.. ربط الوهم الفارغ لخيط الحلم وضفت مادة سحرية فوقها.. وهكذا ينفلق قوة حلمه أمسك به كمزقة منقطن الخام..

(٤)

بعد ذلك قبض الأب على قاع السراب وأخذ يدوس فوقه مراراً وتكراراً وأخيراً جلس على أرض حلمه.

(٥)

الآن كانت أرضه - الروح ملكه.. ظل يبصق عليها من لعابه مرة تلو الأخرى حتى تنموا الغابات ثم رقد مستلقياً فوق أرضه وغطاها بسقف السماء.. وبما أنه كان مالك الأرض جعل الأزرق والأبيض لون الأعلى في السماء.



التسى أزدا المرأة الأولى للمهبل: «أنت أيضاً فكر». قالت له «فکر في الغنو الذى عن يمينك». فكان أن تعدد المهبل كذلك، لكنه تعدد فقط نصف المسافة التي بلغها العضو الذكري ثم عاد إلى المكان الذى وجد فيه أصلًا، ولهذا نجد أن اشتياق المرأة لا يساور بعيداً مثل اشتياق الرجل.

ثم توجهت التسى أزدا المرأة الأولى إلى كل منها بهذه الكلمات: «والآن أصرخاً!». قالت لها معاً

«لتصرخاً، كل منكم».

«أيها العضو الذكري لتصرخ حتى يتستنى لشريكك. أن يشعر بقوّة صوتك».

«أيها المهبل لتصرخ كذلك حتى يتستنى لشريكك أن يشعر بلمسة صوتك».

وصرخ العضو الذكري بصوت عالٍ لكن صوت المهبل كان ضعيفاً، وعليه وجهت التسى أزدا كلامها إلى كل منها مرة ثانية:

«لتكرراً مطلبيه».

«لتلمساً بعضاًهما وتصرخاً من جديد».

.....

.....

فكان أن حاول كلاهما مرة أخرى. لكن هذه المرة لم يستطع العضو الذكري الصراخ بتنفس قوة صراخه المرأة الأولى بينما اكتسب العضو الأنثوي التناسلي صوتاً أفضل. وأصبحت المرأة الأولى التسى أزدا راضية بما فعلته، فلأن سيلتعلم الرجال والنساء كيف يظهرون الاهتمام لبعضهم البعض.. سيلتولد لديهم الحرص على أن يكون لديهم أطفال، وسوف يقتسمون العمل مناصفة

ليروا أثر الهواء المنفوخ سر الحياة ويتصحون بتأمل أناملنا بمعناية. وعن المرأة الأولى «التسى أزدا» تأتى عملية تقريب العنصرين الذكر والأنثى، فهى التي تخلق الأعضاء الجنسية وتنشرل بأسر الكائنين الجديدين وبعوممة التناسل. وهنا نحن ننقل ما تناقلوه:

«وقيل كذلك إنه بينما كل الأشياء تحدث، أخذت التسى أزدا المرأة الأولى تفكّر كيّف يمكنها تقوية الرابطة بين الرجال والنساء.. وبعد تفكير وتمحيص دقيقين كانت قد توصلت إلى خطة. فالرجال والنساء لأبد أن يملكون قوّة جذب بعضهما البعض طوال العمر.. هكذا فكرت. ثم قامت بتشكيل عضو ذكري من

حجر التركواز وفركت بغض الجلد المتتساقط من ثدي المرأة وخلطته بثمار شاكهة «اليوكا» التي وضعتها داخل العضو التركواز وأسمت العضو «أزيز».

ثم شرعت في صنع المهبل من الصدف الإبيض ووضعت به بظراً من صدفة حمراء ثم فركت بعض الجلد المتتساقط من مصدر الرجل وخلطته بثمار شاكهة «اليوكا» التي وضعتها داخل منطقة البظر. ثم خللت الأمشأة من أنواع عديدة من الماء ووضعت الخليط داخله بعمق. وهكذا يمكن للحمل أن يهدث.. ثم أسمت العضو الأنثوى «أجوش».

وضفت المهبل على الأرض وبجانبه العضو الذكري ثم نتفت بعض الدواء عليهما من فمهما ثم وجهت حديثها الآتى إلى العضو الذكري:

«والآن فكر!». قالت له

«فکر في العضو الذى عن يسارك». وامثل العضو الذكري للطلب وأمنت ذهنه لمسافة بعيدة بحيث أن قالت

(عصبة الأمم المست)

(١)

هانا أغرس شجرة السلام الكبير مع رؤساء عصبة الأمم الخمسة. أغرسها في أرضكم يا أتونارهو وشعب الأندونوجا، في أرضكم يا من كنت حراس النار. وأسمى الشجرة تسييون ايروتسكوا.. شجرة الأرز العظيمة.

وأسفل ظل شجرة السلام الكبير ننشر الزغب الريشى الأبيض الناعم «لورقة العالم النفسية» كمقاعد لك يا أتونارهو أنت وابن عمك الزعيم.
.....
.....
.....

(٢)

امتدت الجذور وانتشرت من شجرة السلام الكبير، أحدها إلى الشمال والآخر إلى الشرق وأخر إلى الجنوب وأخرى إلى الغرب. هذه هي الجذور البيضاء العظيمة وطبيعتها هي السلام والقوة.

فيما ما التزم أي رجل أو شعب من الشعوب الخمسة بقوانين السلام الكبير (كابين ايروكوا) وجعل ذلك معلوماً عند رؤساء العصبة، فإن بإمكانه تعقب الجذور إلى الشجرة، فإذا ما كان عقله نظيفاً أو كانت عقولهم نظيفة، وإذا ما عرفوا الطاعة ووعدوا بالالتزام برغبات مجلس العصبة، ستتم دعوتهم - بترحاب - ليأخذوا مأواهم أسفل الشجرة العظيمة دائمة الخضرة.

نحن نضع أعلى شجرة السلام الكبير نسراً يستطبع الرؤية عبر المسافات. وإذا ما رأى أي خطير مهدف على مبعدة

وسيسهر كل قريق - باستعداد أكبر - على احتياجات الآخر، وعليه أوصت لدى بلوغ كل فتاة وفتى عمرها محدداً أن يعطيها عصواً أنتوياً (للفتاة) وأخر ذكرياً (للفتى) مثل الأعضاء التي قامت بتشكيلها.

وتواصل الأسطورة سرد الكيفية التي قام بها حيوان «الكونيتو» الشبيه بالذئب بإعارة بعض شعر وجهه للخصوصين الذكري والأنثوي من باب الستر والتجميل، ثم تتبع هذا تدخل المرأة الأولى ألتسي أزدرا خوفاً من أن يغسل الهوى بين الطرفين فيتجذباً بأسرع مما ينبيه وهذا أمرتهما بتفطية أنفسهما في حضور بعضهما البعض وفي حضور الآخرين. ورأت أن ذلك حسن.

أما قانون السلام العظيم لشعب «البيت الطويل» فقد تم سنه والاتفاق على بنوده عام ١٣٩٠، وباستثناء تشريعات «حمورابي» والتشريعات التي عرفتها أكثر الحضارات القديمة يمكن اعتباره من أهم الوثائق التشريعية القديمة، بل هو دستور وعمل أبي ربيع اللغة والمحتوى. تتمحور بنوده حول رمزية اشتعال جذوة أو نار لا تنطفئ، وهناك مجلس لتلك النار وتحمل بنوده كذلك صدقها ووها يشهد له البيض بالتزام من استنته ومن قبلها به بينوده. ونحن هنا نسوق بعض الأجزاء وليس كلها نظراً لاستطراد الكثير من هذه البنود.

**قانون السلام العظيم لشعب
البيت الطويل
(قبيلة الايروكوا)**

وדמותها، وحيث إن المجتمع أموي ينتمي للمرأة بنساته وذكوره لا يصح أن يحمل لقب الشياخة أو الرئاسة القديم سلالة قاتل أو أن تجري فيهم، وعليه يتم تحويل اللقب إلى أسرة أخرى لتداوله عبر العنصر النسائي، ويقوم هؤلاء بتقديم النصائح للعنصر الحاكم القادر أي الذكور الذين يتقدمون للمجلس وتختارهم العشيرة لكن «لا يجوز حمل لقب الرئاسة إلى القبر»، وعليه يتم خلع اللقب عن الزعيم أو شيخ القبيلة الميت ولو على حافة القبر من خلال سلطات رؤساء العصبة. وفي الوقت نفسه لا يعني هذا أن ثمة سلطة بيد أي من رؤساء شجرة الأرز التسمية أو تعينه وريث.

وهناك تحديد لأشياء أخرى في العلاقات والظروف الإنسانية، وهي تحديات شتى وبالغة الدقة. مثلاً إذا ما عثر على جثة إنسان لا يجب على الشخص الذي عثر عليها أن يلمسها وإنما يركض إلى منازل قبيلته فوراً وهو يصرخ مكرراً عبر فترات متقطعة «كوبووه»!

ولأن التنازل السلايلي لشعب الأمم المست وهن القبائل المست التي ارتفست توقيع الميثاق يجري في العنصر النسوى باعتبار النساء هن مصدر تكاثر الأمة، فلهن أن يمتلكن الأرض والطمى وتكون النساء الوريثات لعصوبة مجلس الرئاسة في العصبة حاملات للقب «أويانر» أو «أوتيانر» Otianer - بمعنى النبيلة أو «النبيلات» - مدى الحياة وليس لوريثات اللقب من أحد رؤساء العصبة - بعد موته - أن يزكين أبناءهن إلى أن يموت كل الذكور

سيقوم على الفور بتحذير شعب العصبة».

وهناك اهتمام عظيم بالدقيق من التفاصيل. من ذلك فقرة تنص على أن «المجلس لن ينعقد بعد حلول الظلام» أو أن «أياً» من رؤساء القبائل لا يحق له طرح سؤال على هيئة الرؤساء أثناء مداواتهم لقضية أو تشريع قانون ما أو تقديم مشروع قانون، وإنما يمكن أن يتشارو بصوت خفيض مع الهيئة المستقلة التي يمثل فيها». كما أن هناك تحديداً صارماً لحقوق وواجبات رجال الدولة ومؤهلاته. ومرة أخرى نسوق بعض الأمثلة:

- «إذا ما أهمل رئيس أية قبيلة داخل العصبة حضور اجتماعات المجلس أو رفض حضورها، فإنه يتعمى على بقية رؤساء الشعب (القبيلة) الذي ينتهي إليه أن يأمر وزير حربتهم بأن يطلب من النساء المؤيدات للرئيس المتهם بإهمال مهام وظائفه وواجباته بأن يأمروه بحضور اجتماعات المجلس بشخصه، فإذا رفض يتعمى على النساء حاملات اللقب (الخاص بمنصب) اختيار مرشح بديل على الفور».

- «لن يطلب من أي رئيس أو زعيم أكثر مرة حضور مجلس العصبة».

وإذا ما قام أحد رؤساء القبائل بالقتل يتم تجريدته من الأردية والأرسنة الرامزة للمنصب ويطرد من المجلس والجماعة (إذا كان القتل موجهاً ضد أحد أفراد القبيلة فهو حدث داخلي فإذا كان خارجياً لا يعتبر قتيلاً) لكن يتربص مقاب بالغ القسوة بأقاربها من النساء، إذ يتم نفي جميع النساء أحياء باعتبارهن حاملات لعصب القبيلة وشرف الرئاسة

السلطات وعلاقتها ببعضها وتنظيم إدارة ما بعد الحروب وغيرها من الشؤون، تحتل التنصيب الأوفر والأطول من الوثيقة.. لكن من بين البنود المختلفة فيما يتعلق بالحقوق مثلاً المادة ٩٤ والتي تذكر أن:

«سيكون للرجال في كل عشيرة من الأمم الخمس مجلس نار لا تنطفئ كدلالة استعداد وانعقاد مستمر لجلس العشيرة. وعندما تدعى الحاجة ومصلحة الشعب لانعقاد المجلس لمناقشة صالح الخطط وسيرها يمكن للرجال عندئذ الاجتماع حول هذه النار وسيكون لهذا المجلس نفس حقوق المجلس النسائي».

ب بينما تنص المادة ٩٨ على أنه:

«إذا ما رأى أي من الأخوة والأخوات بين أبناء العشائر خلافاً في أداء مهام وواجبات هيئة السلام العظيم وقوانيته سواء في مجلس العصبة أو في إسباغ الألقاب على الرؤساء بطريقة غير صحيحة وعلى غير وجه حق يمكن لهم أن يطلبوا - عبر وزير حربيتهم - تصحيح هذه الارضاع وأن يتم إخضاع الأمر للطريقة المنصوص عليها وفقاً لقانون السلام العظيم».

وبالنسبة لأغلب القبائل كانت عقوبة الخيانة (الزوجية) هي الموت يوقعها الطرف المغدور به ضد الطرفين الآخرين، أي كل من الرجل والمرأة الزائدين لكن الذية كانت تقبل أحياطها في حالات جرائم وكانت تعرف بمدفوع الثأر أو مال الدم بينما التحقيق الاجتماعي والتبذل كان عقوبة الكتب - إحدى أسوأ الجرائم لديهم - وبذلك كانت أسوأ صور النبذ والشتم في ثقافة «النبيه بيرسيه Nez Perce» هي صفة

المالحين للمنصب من عائلة الشيخ أو العييم السابق وهن اللواتي تنتخبن طبائعهن تحديداً للرئيس أثناء حضور «الشعب» الاجتماعات في خيمته للتشاور واتخاذ القرارات.

ولهؤلاء السيدات التنبيلات سلطة تعزيرية إزاء حامل لقب الرئاسة إذا ما وقع الأخيرون في أي خطأ يتعلق بمعارضتهم لعملهم، بينما تسقط هذه الصلاحية أو هذا الحق عنهم لم تحضر اجتماعات المجلس. لكن إذا حدث أن قمن بترشيح أحد أولادهن لمنصب الشياخة لابد من توافق شروط أخلاقية في المرشح ليس أقلها أن يكون ذا شخصية دماثة صادق ويستطيع الاعتماد على نفسه ويقدر على إعالة أسرته وأن يكون قد أثبت أنه مواطن مخلص في خدمة وطنه.

وفي أحد البنود الفرعية تحت عنوان «الدول الخارجية»، تنص المادة ٧٧ على الآتي:

«الخالق العظيم قد خلقنا من دم واحد.. من نفس الأرض، وكما أن الألسنة المختلة تشكل دولاً مختلفة هو أيضاً أنشأ أراضي مختلفة للمصيد ووضع حدوداً فاصلة بينها».

وهناك كذلك بنود من نوع: «إذا ما تعرضت أيّة دولة أجنبية (خارج العصبة من باقي القبائل) للغزو أو قبلت طواعية بالسلام الكبير، يمكن لنظمها الحكومية الداخلية أن يستمر، لكن لابد أن توقف كل أشكال الحرب ضد الدول (القبائل) الأخرى».

وفيمما يتعلق بحقوق الشعب هناك بنود عديدة وإن كان يلاحظ أن البنود والإليات الخاصة بتحديد انتقال

كانوا يقولون» ليس فقط لأن ما لا يدون يسقط في جب خلف الذاكرة في العادة وإنما لأن هناك إشكاليات فرعية تنشأ عن عدم دخول المرحلة الكتابية.. وعليه لا تكون المشكلة فقط «ما الذي قالوه» وإنما أيضاً «كيف كانوا يقولوته». والحقيقة أن «النصوص» الأمريكية الهندية هي نتاج تقسيم تاريخي للعمل شديد التحديد ومعقد. ومن المعروف أن هذه النصوص لم تتوافر -كتابة وطباعة- إلا عندما قرر البعض الاشتراك مع الهندو في بلورتها وإخراجها للعالم غير الهندي. وحقيقة الأمر أيضاً أنهم لم يقرروا ذلك إلا بقدم القرن التاسع عشر عندما تحولت قاعدة الاقتصاد في اتجاه الإنتاج والصناعة، على حين سيطرت التجارة بصورة طاغية على مرحلة الاستثمار.

ولا يمكن إنكار أثر تصورات تاريخية معينة على التعامل مع الآخر -الهندي الأمريكي في هذه الحالة بمعنى أن القناعة البيضاء بأن الزراعة واستصلاح الأرض هما طريق الثروة والتى تجافي التصور الأبيض عن حياة الهندى الأحمر الذى تصوروه مثياداً بالأساس (رغم وفرة الشواهد على معرفتهم حياة الاستقرار المرتبطة بالزراعة) تحمل في طياتها اعتبار الهندى الأمريكى ساقطاً من التاريخ فإن لم يكن فهو بكل المقاييس كائن غير حضاري، وبالفعل لم تبدأ عملية جمع وتوثيق وتدوين النصوص الهندية الفولكلورية والعقائدية إلا في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عندما تم دفع القبائل الهندية الشرقية إلى الارتحال غصباً غرب المسيسيبي.

ولم يعرف الهندو الحمر نظام الملكية الخاصة للأرض ولدى «النبي» بيرسيه» على وجه الخصوص كان نظام الإرث يسively في الخط الذكورى العائلى علس أغلب القبائل الهندية، وهذا التراث كان يشمل كل شيء حتى الأغانى والأسماء بحيث إن الممتلكات الخاصة جداً بالمتوفى كان يتم توزيعها وفق وصيته أو مشيئته في مآذب الماتم وكانت النساء يعتزلن أثناء الحمل والولادة، كما أن حصيلة عملية الصيد الجماعية الكبيرة كانت تخصل القبيلة ككل.

وبالنسبة لقبائل النبي بيرسيه كما سماهم الوافدون البيض عن الغزارة الرواد كانت رقصة «حلم القصيدة» مناسبة سنوية موسمية للاحتفاء بالأرواح الحارسة. وكانت تعنى أن كل ولد وفتاة يتعمّن عليهم في سن العاشرة الذهاب للجبال للصوم والانقطاع خمسة أيام كاملة لا يدخل جوفهم فيها طعام أو شراب طلباً لرؤيا قد تحدث أو لا تحدث. فإذا ما رأى الطفل حيواناً في رؤياه وأعطاه الحيوان اسمه وعلمه أغنية مقدسة يتبنى الطفل تلك التسمية كاسم مقدس ويصبح ذلك الحيوان حارساً للطفل طيلة عمره، وإذا لم تحدث الرؤيا يجوز اعتبار الطفل غير محظوظ ويكبر فلا يصبح شخصية مؤثرة أو فعالة في قبيلته. وكان يتعمّن على الطفل إلا يخكي أى من مشاهداته عقب عودته للقبيلة لكنها تظهر في الأغنية المقدسة الجديدة التي ينشدها في رقصة الأرواح الحارسة التالية.

ولأن الثقافة الهندية الحمراء ثقافة شفافية ليس من اليسير أن نعرف «ماذا

بالفعل؛ فعدد المشتركين في العملية التجميعية الاستقصائية ومدى إسهامهم الفردي في إخراج النص الأصلي كتابة وما إذا كانت ثمة نصوص بديلة للنص الشفاهي متوازفة والاختلافات بينها ومدى طلاقة المترجم الهندي والمدون الأبيض (المتلقى الأول هنا) والجهة أو الأفراد الذين يمولون العملية البحثية التجميعية وما إذا كانت هيئته علمية ما ودراويفها من التدوين (هل يتعلق الأمر بمناسبة معينة وتتفق وراءه جهات حكومية مثلاً) وهل هي سياسية أم دينية؟ وهل ثمة مصالح مشتركة بين الجهات القائمة على مثل هذه المشروعات؟ كل هذه أمور تؤثر في عملية التدوين. والمشكلة الأخرى التي فرضت نفسها على طريقة التعامل مع النصوص الهندية الأمريكية ما اعتبره الكثير من البيض الأوائل «مجهولية المصدر» بالنسبة لأغلب تلك النصوص، فالشاعر الهندي لا يعتبر نفسه الناطق الأصلي أو موحد هذه النصوص، وإنما ناقلها، أو كما يقول إدوارد سعيد في القصص والسرد الهندي الأمريكي هناك دائماً إضافة لأسالاته ولا يجب أن نعتبر هذا ذماً أو هجاء، فالحكاء الهندي يشعر دائماً بأنّ سمع القصة التي يرويها من آخر أكبر من عمرها أو تلقاها عن قوة غريبة ما، ومن هنا عدم ثباتها وقدسيتها في أن، الأمر الذي يوازي، ويفسر الاختلافات والتباينات العديدة بين قصص الهندو من نشأة الخلق وإعمار الكون.

والحقيقة أن العروض الشفاهية المتتالية لهؤلاء الحكائين لا تسمع سوى

يمكن القول إن التاريخ الرسمي لهذا الشعب تم تدشينه منذ ذلك الوقت، فهو بدايات تاريخ المقاومة الهندية وازدياد التوسيع الأبيض. وعليه يمكن أن نعتبر أن النصوص الأولى المدونة كانت محاولات تصحيحه لتعديل واستكمال ما دونه البيض الأوائل باعتباره تاريخ ذلك الجنس. ومع هذا فأغلب ما يظهر من قصص وأشعار وحكايا هندية اليوم تم جمعه عقب الغزو الأهلية الأمريكية في بين ١٨٨٧ و١٩٤٥ وقام بجمع مادته وتدوين معظمها علماء الأنثربولوجيا. لكن وقعت الكثير من المآسي الناتجة عن التضحية بروح النص والأسلوب الهندي في التعبير وجماليات الصورة ثقافية بحكم ازدواج عملتي النسخ والترجمة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى تعوّضت الكثير من الأصول الشفاهية للت�타ك والاعتداء بفعل الانحياز الثقافي للناقلين والمترجمين، ويظهر هذا في تقدير الكثير من علماء الأنثربولوجيا للكثير من هؤلاء الناسخين مثل الشاعر جيرروم روتبروج الذي ترجم العديد من الأشعار الهندية بأسلوب ما بعد حداثي، بينما بعض الباحثين مثل فرانك هاميلتون كوشنج وغيره دونوا النصوص الهندية بأسلوب أقرب لكتابية العصر الفيكتوري عن الروح الهندية الشفاهية.

تلقيساً إذن تثور أسئلة شتى تتعلق بمفهوم نمط إنتاج هذه النصوص، أي نصوص شعب تعرض لصور متنوعة من الإبداع العمدي حتى وصل إلى حافة الانحراف. وبالنسبة لمتلقى هذه النصوص فمن قاموا بعمليات البحث والتدوين يبدو عدد من الأسئلة مهما

من الإحكام والتسلط والتخطيط بما لا يسمع - في أغلب الأحيان - بإثارة أنسنة قد تتعلق بمعطى إنتاج النص المدروس، وما يشكل الأدب تعريفاً هو الذي يتم إدراجه وتوزيع المناهج به، ومن هنا تتحدد ماهية الأدب والأشكال الأدبية المختلفة، وفرديك جيمسون يرى هذه الأشكال الأدبية Genres بالأساس «مؤسسات» أدبية أو عقود اجتماعية بين الكاتب وجمهوره محمد يتمثل دوره في تحديد الاستخدام الملائم لمنتج ثقافي معين. وما يتم تحويله إلى المؤسساتية في مثل هذه الأنواع من الخطابات المهمشة هو القيمة الثقافية Cultural Valire. ولاشك أن قضية التسمية الشكلية والمواصفات التي تدرج تحت مسمى «القصيدة»، أو تلك التي قد تدرج تحت صفة «القصة» تتبع من منظور معياري غربي، ويضاف إلى هذه الوضعيّة الاستحال شبه الكاملة للتغطية كل ما يمثل تعارفًا «أدب الهندو الحمر» ما بين جماعات الإسكيمو وحتى أبعد نقاط قارة أمريكا الجنوبية فكان أن حدث ما يشبه الانسرب والأنسياب أو التحلل التدريجي من ذلك «الأدب» في الكيان الثقافي القومي ليجميغ تلك المناطق على اختلاف لغاتها، ومع تشابه ظروف استعمالها واستعمارها.. ثم أن العقلية المرتبطة بالثقافة الشفاهية لا تعرف مثل هذا التقسيم المغلظ والحادي بين «الأشكال الأدبية». وقد أدرك الإسكيمو حساسية الوضع الذي قد يترتب على النسيان، ففي تراث يعتمد على الأذن والغم يتهدد خطر فقدان الذاكرة القومية والثقافية التراث كله، ومن

بتدعيم الاعتقاد الجمعي بتفاصيل عمليات الحذف والإضافة دون مقدرة - إلا إذا كانت اجتهادية في الأغلب - حقيقة على تقبّل الأصول ولا أساس لتوجه أهمية ذلك في الوقت نفسه، وهو ما يجعل كل إعادة لسرد قصة ما إيداعاً جديداً لا يمكنه ادعاء الاستقلال ولا يشغل نفسه بتعقب الجذور المكونة للقصة، أو ما صاحب نشأتها من ظروف اجتماعية واقتصادية تخص تطور كل قبيلة من القبائل. والنقطة الأخرى التي تظلم الأدب الهندي الأميركي هو قراءتنا له التي تعامل مع جسم أو كتلة واحدة ضمن كل أشكال الإنتاج الإبداعي والثقافي للشعب صاحب ذلك الأدب، ولا يمكن أن ننكر أننا نضع القصيدة والأغنية والسبرة الذاتية والحدوتة والأسطورة والتشعيبة والترنيمة الدينية، كلها في سلة واحدة، ولا تستقبلها بعد هذا كله إلا مترجمة عبر الوسيط الثقافي للجنس المسئول عن إبادة وتدمیر القسط الأوفر وربما الأجمل من هذا التراث. «نقرأ» أدب الهندو الحمر بالإنجليزية ، وهناك من يقرأه بلغات أوروبية أخرى ، لكن مترجمًا - في معظمها - عن الإنجليزية ولا يجب للحظة نسيان ازدواج المسافة التي فرضت على وضعيته التاريخية اللغوية، وفرضت نفسها وبالتالي على مستقبل أدبيهم، وأعني بهذا تحويل الشفاهي إلى كتابي ثم أن يكتب تاريخك عدوك ! أنطونيو جرامشي . ذلك القائل: «إن كل علاقة هيمنة هي بالضرورة علاقة تلقينية ، ربما كان على حق . ويتحقق معه عدد من النقاد حول طبيعة هذه العلاقة التقينية في النظم التعليمية بصورة تكاد تكون شاملة . فالعلاقة تتسم بدرجة

الروائية على وجه الخصوص. والكثير من النصوص «والقصص المقدسة» أو ما يسمى «أنايبيوجيوبين» لم يعد ينظر إليها كذلك نتيجة التأثير التبشيري، ويلغى الخلخلة العقائدية المتزetta على هذا الوضع حد إصرار بعض الرواة على ترجمة كلمة «أنايبيوجيوبين» على أنها «قصص خيالية» أو «خرافية» تمييزاً لها عما يعرف باسم «أشيموانا» وهي قصص عن الماضي حيث يقر الرواوى أو المتحدث بجهله الشخصى بما يسرد، وتشمل الأشيموانات طوائف من الحكايا عن الأيام القديمة والأحداث الجارية بالتدخل مع التجارب الذاتية لشخصية معينة.

ولقد عرفت قبائل الشايون أشعاراً جنسية صريحة شديدة الجرأة، كما تميزت الكثير من قصص «ويسا كيتاشاك» البطل الإنسان (ترتبط الكثير من حكايات بنشطة الخلق) بالإباحة والرغبة في الإفصاح عن المحاولات المستمرة للشخصية رحالة إحداث أصوات وقحة في التعامل مع البشر والحيوانات، وعليه نجد أن إشكاليات التحرير بدأت في المرحلة التقليدية المبكرة نتيجة تدخل حرج المترجمين الهندو الأولئل الذين كانوا حديثن العهد باعتماق المسيحية وكثيراً ما كانوا يتحركون بصحبة المبشرين فكانوا يرفضون صراحة ترجمة العبارات والمفردات الإباحية، الأمر الذي أفقد العديد من النصوص لدى التدوين مصداقيتها وحققتها، وكانت القبائل تعول أهمية كبيرة على أغانيات كل رجل من أفرادها، إذ كانت

هنا آلحا على العلاقة بين اللغة والحياة فكلمتهm ancora تعنى بالتساوی -النفس والشعر وكان الشعر يؤدي علانية فيما يعرف بـ«الكواجرز» أو بيت المآدب مصحوباً بآلات إيقاعية مثل الطبل ويتدخل مع الرقص والفناء، وهو ما يلغى التقسيم الأوروبي الكتابي المتعنت بين الأشكال الأدبية كما أشرنا، إذ كان من عادة المنشد وهو يرى جزءاً من سيرته الذاتية مثل أن ينتقل إلى الأغنية أو يدخلها لختام الإنشاد ثم يعقب ذلك بالجزء الثاني من سيرته كما هو حال رواة السير في التراث العربي وغير العربي، ولم يستشعر شعراء الإسكيمو المنشدون الحاجة لوضوح المادة الملقاة على مستمعيهم، إذ كان الأخبرون يتقبلون سلفاً فكرة أن ثمة حكمة أو معنى مخبأ يرقى على اذهان العام، وهو أمر لسناء لدى المستمع الأفريقي إذاء رواة السيرة القبلية كذلك في الدراسة التي سبق أن قدمناها عن الأدب الأفريقي، وإن كانت وضعية الشفاهية الأمريكية Native American تختلف عن الهندية الشفاهية الأفريقية إن لم يكن لشيء فعلى الأقل لأننا لستنا أمام شعب ينقرض في أفريقيا، وبالتالي محاولات تحويل الشفاهي إلى كتابي أصبحت تخضع لل فعل الأفريقي ولغات القارة تعلق نفسها على الكثير من نصوص الكتاب الأفارقة حتى مع استمرار أكثرهم في الكتابة بلغة المستعمر سواء كان في المنفى أم الداخل، بينما لا يوجد مثل هذا الخيار أمام المثقف أو المبدع الهندي الأحمر، هذا رغم المحاولات «الحداثية» لدى بعضهم لنقل الروح الشفاهي عبر أساليب وطرائق جديدة في أشكال الكتابة

الشرقية غرب ما كان يعرف بنهر «المسيسيبي»، وببداية حظر غير رسمي على كافة الكتابات التي صدرت خلال الثلاثينيات من القرن التاسع عشر عن الهندو. وعقب هزيمتهم في حرب «الصقر الأسود» - نسبة لزعيم قبيلة يحمل نفس الاسم - ظهرت أول سيرة ذاتية هندية عام ١٨٣٢، لكن لا يمكن القول إن السير الذاتية الهندية لاقت رواجاً وتكاثفت إلا في القرن العشرين، وبدأت معها «حكايات الحروب الهندية» وقصص الأسر كأشكال أدبية تذكرنا بروايات الأسر للسود الأمريكيين والعبد القليلين المهاربين، واتفاق الرأي العام والسياسات الحكومية الأمريكية المتغابقة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على تصفيية الجنس الأصلي، وكمثال تمت إبادة قبائل «الياهي» بقسوة ووحشية اعترف بها البيض أنفسهم، وفي الفترة ذاتها قامت المكسيك ببيع مساحات شاسعة من الأراضي تساوي نصف مساحة الولايات المتحدة اليوم لتدفع خطر التقدم العسكري، حتى أنه كان مسموماً للبيض بشنق أى هندي مكسيكي على الشجر شمال منطقة «الريو جراندي»، ولم يكن الأسبان بافضل من باقي الأوروبيين، فمنذ القرن السادس عشر وهم ينهبون المستوطنات الهندية وقتلوا - بشهادات تاريخية «بيضاء» موثقة - الكثير من أهالي القبائل المسالمة انتقاماً من تضليلهم في السعي وراء مواطن الثروات.

ورقة قصيرة عند سياسات الاقتحام التفسي في القبائل الهندية، تبين أن النصف الأول من القرن التاسع عشر

الأغنية التي «يخترعها» شخص ما لنفسه.. وينشدها ملكية خاصة وحقيقة لأنها كانت ترتبط بمحدث مهم في حياته أو لحظة ما، وكانت ملكيتها صارمة إلى حد أنه لا يُسمح لسواء أن ينشدها - لو سمعها - دون إذنه حتى أنه يمكن إسباغها على صديق مقرب أو يهبها لقبيلته ساعة الموت، لكنه قد يموت دون أن يتغفو بكلماتها أولاً يكون قد غناها لأحد - أي ما كان - سوى إلهه. وللأغاني والآشيد قوة دينية أيضاً وكان التوظيف السحري الاحتفائي ينبع من فكرة مفادها أن «تيراوا واكوندا» أو صديق روح الإنسان يسكن كل شيء.. في الحقل الذي تحرثه، وفي حجر الطاحونة اليدوية الصغيرة، وفي الدب الذي نقتله أو السمكة التي نصيدها، لكن لا سبيل إلى معرفة كيفية أداء الغناء (الذى كان الكثير منه أصواتاً تتجنب المفردات) أو إنشاء بعض الأساطير مثل أسطورة الهجرة لقبائل «الكريك» أو «والام أولم»، وتواكب مع محاولات غزو القارة الأمريكية استناداً إلى نظرة تطور أحبار للتاريخ لدى البيض في القرن التاسع عشر على العكس من دائرة هذا التصور لدى قبائل الزونى وغيرها من قبائل الهندو الحمر قناعة مفادها أن الخطاب الذي يتم التوصل به لتحقيق هذا الحلم لا بد أن يكون ما أسماه ميشيل فوكو Assu Jelissement أو خطاب الإخضاع، وتم توظيف فكرة التاريخ كحركة تقدم مستمرة كما لو كان ثمة حتمية علمية تمنع شرعية بدورها لفكرة التطور الثقافي، أى رسوخ المقوله أن «الحضارة» لا بد أن تحل محل «البدائية». وبدء عمليات الإزالة الجبرية لجميع القبائل

والحزن والقبول بتجدد وتعاقب الدورات. نجد هذا مثلاً في أسطورة «كلاكاماس شينوك» القصيرة بعنوان «النسس والكويوتى كانا جيران»، حيث تيمة نهاية الحياة والمقاومة الدرامية للكويوتى في الأسطورة للموت الذي يرفضه ويحاول الهروب منه، ثم يحاول توفيق واقعيته وكرامته به، والتي تروى في نثر شديد الرقة وخطوط أسلوبية «كانديدية» (من كانديد لفولتير) تكشف عن أن شرف العيش هو أيضاً شرف متصل، أى لا بد أن يكون ظاهراً في الموت برفعة تسمو على الذعر والأسى. أن تعرف كيف تموت. تبدو هذه حكمة «كلاكاماس شينوك». كما أن القصة تتوازى بجمالياتها الفولكلورية مع الموتيفية الأوروفية المتوفّرة في العديد من أساطير الهندو-الهنود الحمر مثل «الكويوتى وأهل الظل من النسيء بيرسيه».

هنا تكاد نسمع لأنفسنا بالقول إن الكوميديا قد تكون «فولتيرية» التكرار، وأشعر بالإثم لأننى أقع في نفس الشرك الذى لاحظت أن الكثير من الدراسات «البيضاء» قد وقعت فيه لدى التعامل مع أدب هذا الشعب.. العودة داشما لمعايير ثقافية ذاتية. الكويوتى هنا مثلاً يفشل مرة تلو الأخرى في الانتحار، والساخرية الإيقاعية تتجلى فى مشهدية التكرارات الدرامية وصعوبة حدوث الموت فتنبثق الكوميديا.

ونفس التركيز على بطلة الكويوتى للعديد من القصصى نلمسه في أدب قبائل «الكومانشى» بالتواشج مع شخصيات إنسانية ذات قدرات فوقية

شهد إعادة توطين ٦٨ قبيلة هندية تضم ما بين ٦٠ ألفاً و ١٠٠ ألفاً بعد التهجير غرب ما عرف بـ«خط أركنساس» وشمال منطقة النهر الأحمر في عهد الرئيس الأمريكي أندرو جاكسون، وهي المنطقة التي صارت تعرف بـ«الأراضي الهندية»، ولكن الأمر لم يستمر على ذلك النحو، ففي عام ١٩٠٧ تحولت تلك الأراضي التي كان مقدراً لها أن تبقى أشبه بمعازل الهندو-الحمر حتى آخر الزمان إلى ولاية «أوكلاهوما» أو ما كان الهندو يطلقون عليه «أوجلاهوما» بمعنى «أرض الشعب الأحمر» في لغة قبائل «التشوكتاو»، وكان هذا يعني أنهم لم يعودوا هنوداً ولم تعد الأرض أرضاً هندية، وأصبحت بعض القبائل المهاجرة المعروفة بـ«القبائل الخمس المتحضرة» (!!) هي القبائل «المريض» عنها، إذ تبنت النظم التعليمية والتشريعية والسياسية والزراعية للبيض، وكان قانون «داوز» للتحصيم Allotment Act/ Dawes severalty Act الصادر قبل ذلك في فبراير ١٨٨٧ إعلان وفاة قانونية لزعماء القبائل المنتخبين، حيث أنهى نظم الحكم الذى يستند إليها هؤلاء الزعماء وانتهت الملكية الجماعية للأرض التي كانت تميز نمط حياة القبائل الهندية إلى غير رجعة بتفتت وفقدان ١٥٢٥٠ ميلاً مربعاً.

وفي الأدب الهندي الأحمر تلعب العيوانات أدواراً رئيسية ضمن منظومة الأغانى والصلوات والأساطير التي تشكل فولكلوراً واحداً، حيث نلاحظ حيوان «الكويوتى» على وجه الفصوص يقوم بدور المخادع أو زير النساء (!!) أو المتأمل الراسد والباحث عن معانى الموت

على صوته الخاص ويبداً في تحقيق إحساسه بهويته.

بينما قصيدة «مومادى» النثرية «الطريق إلى جبل المطر» ما هي إلا عملية استكشاف متعددة وثرية الخيال للعلاقة بين القص التقليدي والحدائى، وهى شفاهية المصدر إذا اعتمد كاتبها على جمع الحكايا من كبار قبيلة «الكابوا» مضافاً إليها ذكريات الخاصة والعائلية، مما أنتج ما وصفه الكاتب نفسه «ثلاثة أصوات سردية، الميثولوجي والتاريخي وصوت اللحظة أو الآن»، وتؤثر الأصوات الثلاثة التي يتم تقديمها في ٢٤ قطة «أدبية» الكثير من الأشعار ومقدمة وخاتمة، وشكل «النص» على الورق يبدو غريباً، إذ حاول «مومادى» نقل الشفاهى من صوت إلى صورة فقام بطباعة الصوت الأول على الصفحة اليسرى التى تعتبر الصفحة اليمنى بصوتها إجابة عليها، وفتغير هذه العلاقة الشديدة التركيب والتى لا علاقة بينها وبين الحواريات السرحية على مدار الكتاب أو مسحه النص بما يكشف مجز الكتابية عن الحفاظ على الشفاهى ناهيك عن تجاوزه.

كذلك يظهر هذا العمل لـ «مومادى» ماضى الكاتب على أنه حالة اختراع مستمر.. الماضى هو الكلمات بينما فى «الأسماء» (١٩٧٦) لا يشعر القارئ بشدة مسعى لتوضيح المعتقدات الدينية، لكن صوت الرواوى يبقى متبعداً خاصماً أنه يحاول تقمص صوت جماء شعبى من قبيلته «الكابوا». ويلاحظ أن مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الحالى تيزّت بكتابات من الكثير من

أو خاصة أو حتى كائنات أعلى من البشر تتحكم في مجريات الأحداث داخل الأسطورة (تدخل المفارقات الكوميدية كثيراً مع عنصر الجنس) مثل «حكاية فتيات زهرة الجيمتسون» الشبقات واللاتى تظهر القصة ما يبدو على أنه عقابهن المستحق وهو الموت إنهاكاً نتيجة محاولات الرجال في القمة الثار من اغتصاب الفتيات الرياضات لرجل مأسور أو في أسطورة أصل الكون «لقبيلة النافاجو» التي استعرنا بعض أجزائها حيث المراوحات البيئية تتشىء بخيال إيكولوجي جميل.

يقول الكاتب الهندى الأمريكى «سكوت مومادى» الحائز على جائزة «البوليتزر» عن «بيت مصنوع من الفجر»: إن الكلمة أو المفردة فى تراث قبيلة (كابوا) الشفاهى «تتملّك قوة فى حد ذاتها ولذاتها». وأنها مانحة المعنى لكل شىء باعتبارها تأتى من العدم وتدخل منطقة الصوت والمعنى.

رواية «بيت مصنوع من الفجر» (١٩٦٩) تعتمد حالة الحركة من الاختلاف إلى الهمارموثية وهى دائرة بنية وفى فكرتها الرئيسية، كما أن فكرة التسابق تقيع داخل محور الأحداث بصورة تسمى «بنوع من الوهم الذى يستوعب الواقع».

تدور الرواية حول الآثار النفسية المحتملة المرتبطة بتقاليد الحكى لدى «النافاجو» و «جيميس بويبلا» على محارب عاصر الحرب العالمية الثانية تضطرم بداخله ذكريات طفولة مضطربة وفى مدينة «لوس انجلوس» بحيث لا يتحقق له الشفاء النفسي فى النهاية، لكنه - بعد ميراث غربة طويل - يعيث

المحميات التي لا تفعل سوى تحنيط الموروث لجنس تنفس طرائقه في الحياة والمعتقدات.

إحدى شخصيات الرواية «تاييو» تحصل
دما هجينا وتفاني الحياة في الحميات
المزعومة ويسرد لوقائع الحياة في
جنوب غرب الولايات المتحدة والحكايا
التقليدية للقبائل عن الحيوانات
والأرض «عم تاييو»، كما يعكس النص
إيماناً بقوة الكلمة المنطقية في مواجهة
العالم العاصف الذي تنبع شخصية
آخر ي باسم «بيتووني» في درء شروره
بالحکي، أو مواجهة الحكاية الشريرة
بتأثير معاكس. ولو إله، حين.

في العديد من أعمال «موهاداني» و«جييمس ويلاش» و«ليزلي سيليكو» نلمع خطوطاً كثيرة تتواءز مع أفكار الزعيم الروحي لمنطقة «لاكتا»، «الوعل الأسود» الذي ربط بين الاتجاهات الأربع وهي الشمال والجنوب والغرب والشرق، وبين المراحل الأربع في حياة الإنسان منذ الميلاد وحتى الموت والواسم الأربع حيث الغرب يرتبط بالخلق والدمار سواء بسواء، فهو اتجاه البرق والمطر في تقاديره والشمال مصدر الرياح التي ترتبط بالتحمّل في العتقد الدييني الهندي والشرق اتجاه شروق الشمس الرازمة للروحانية والحكمة.. فالشمس إله هندي مثلاً كانت إليها أعظم في مصر القديمة ولدى حضارات «الازتيك» و«الإنكا» الهندية القديمة، وأخيراً الجنوب يعني النماء وقوه الجسد، وهذه النظرة إلى كون رباعي العناصر والتحولات تؤكد الدائرة التي كانت قبائل «الأيراوكوا» تعبّر عنها طقوسيّاً بحرق جميع ممتلكات

النقد المتعاطفين مع القضية الهندية. غلب على اهتمامات «تكفيرية» تشبه الأفلام الأمريكية مثلاً عن الحرب الفيتنامية في مرحلة ما بعد فيتنام، وبعد فيلم مثل «الرقص مع الذئاب» امتداداً ضمن هذه الموجة الاعتزازية. أى ما يشبه الاعتزاز الثقافي - باشر رجعي، ولكن في مواجهة الهندي الأحمر، وهذا رغم تطور حركة الحقوق المدنية وازدياد العنف المسلح بين الشباب الهنود الأمريكيين، الأمر الذي أثمر تغيراً في نظرية «التحديق» السابقة التي عومل بها الهندي تاريخياً، لكن يجب أن تعرف بأن بعض الكتابات مثل «الرئيس الأربن» لتوomas يانشيز و«السهام السبعة» وغيرها مازالت أسييرة الاقتراب التاريخي من مدخل الشعور بالذنب.

أما الروائية الهندية «ليزلى مورمون سيلوكو» التي تنتهي إلى قبائل «اللاجونا» فتعرض في «الاحتقال» صوراً لشروع الحياة في نظام المعازل الهندية، ولا أعرف حقاً كيف يمكن ترجمة واقع الحياة المتبدلة فيما يسميه الأميركيكيون البنفس Reserations، إذ أن حال سكانها وعدهم وفرص العمل حتى أمام من غادرها منهم وعدد المشردين والشحاذين من الهنود الخمر والأميريكيين السود، كما تبين لي من زيارة شهرين سبق أن قمت بها عام ١٩٩٠ للولايات المتحدة الأمريكية تثبت استمرار نظام المعازل أو «الباتوستانات» التي عرفتها جنوب أفريقيا إبان حكومات الفصل العنصري في الواقع الأميركي - رغم انتفاضة القواطنين العنصرية ودعوات الحفاظ على ماتبقى من تراث القبائل في هذه

الهندية كما أن قوة العالم تنبثق من حركة التكرار الدائري لديهم، وهذا يساعد على «قبلنة» العالم أو تحويله إلى قبيلة في ظنهم رغم أنه في البدء - كما تؤكد بعض الأساطير التي أشرنا إليها عن نشأة الخلق - كانت الكلفة وهي التي سبقت الإله، ورغم عدم وجود ما يفسر أو يبرر هذه الأولوية باعتبارها كسرًا أو مناهضة للرؤية الدائرية للعالم.

والعلاقة المترادفة بين المفردة والشء أو الدال والمدلول تنتجهما لدى الهندي الأحمر لغة اليومي المتداول بكثافة تدعم وتؤيد الحس القتansخي الذي تعامل به مع معطيات بيئته، فكان رجال الدين من قبيلة السيووكس يخاطبون الأحجار الصغيرة باحترام ووقار داعين إياها «تونكاشيلا»، وهي كلمة تعنى في آن واحد «حجر» و«جد». كما أن الأحجار - في بلاد تكثر جبالها - تشكل أهمية كبرى في منطقة الروابي والسهول العظيمة لأنها في العقيدة الهندية ربما تكون حجر زاوية العالم ومكان استراحة الأرواح القلقة مثلاً تفیدنا هذه القصيدة من أدب قبيلة «أوماها» والتي تخطاب حجراً:

بلا حرak

منذ أزل بلا نهاية
 تستلقى

هناك وسط الطرق
 وسط الرياح

تستلقى

مقطى يزيل الطيور

تنمو الحشائش من بين أقدامك
 وراسك مزركش بزغب الطيور

تستلقى

أفراد القبيلة كل خمسين عاماً ليبدأ الجميع من جديد وهكذا، وكان لساحر القبيلة وحكيتها الملقب دائمًا باسم man دورهام فكان لا يتحرك أحد في القبيلة للقتال أو الصيد إلا بعد استشارته والالتزام بتعاويذه كما أنه شخصية شبيهة بعراوات دلفي إذ كان يتحاور والنجوم والجبال والأرواح وينشد العزلة وهو يدخل التبغ المقدس فوق قمم الجبال منتظرًا رؤيا مثل «الميداكا» في قبيلة «السيوكس»، وكان هذا يعني اعتزازاً مؤقتاً ودورياً لحياة الجماعة وعوداً ثم ابتلاءً وعدواً باستمرار كما كانت رقاً مقدساً.

والحقيقة أن الكثير من الباحثين في الميثولوجيا «الأندو - أوروبية» مثل «جورج دوميسيل» يرون الحضارات والأداب الأندو - أوروبية ثلاثة الأسس، وأن البحث عن العنصر الرابع الذي يصررون على كونه غائبًا أو مفقوداً يتفق ومقولات «كارل يونج» أن الشالوث بطبعيته تكوين ناقص، وتعزز هذه الفرضية في معتقدهم لدى تناول بعض النصوص الهندية التي يشي تقسيمهما الداخلي بمرحلة الأحداث ضمن ثلاثة أطوار سعيداً وراء مرحلة رابعة. ففي كل من «الاحتفال» لمورمون و«بيت مصنوع من الفجر» لومادافى و«شتاء في الدم» لويتشي تعانى الشخصيات المحورية شيئاً ما وفقد الاتصال بالمحيط الإنساني، ويكون عليها اجتياز ثلاثة تحولات قبل بلوغ مرحلة حصاد الحكمة أو الراحة ولا يخفى على المنطق العادى أن الرياعية مع الدورية توحى بحركة واحدة هي الدوران المستمر. وكل شيء يسعى لأن يكون دائرياً في الذهنية

وسط الرياح
تنظر
أيها الهرم.

قديسين أو مهرجين أو مفظين أو رجال دين حكماء.. وقد يكونون أطفالاً، لكن تتميز هذه الطائفة الممسوسة بالقداسة الفورية والإنجاز، أى دخول حالة تosal حالـة الدرـاوـيـش.

ومرة أخرى الكويوتى عنصر مشترك ومهم في أكثر حكايات القبائل، ففي قصيدة «النسبة بيرسى» التثوية «الكويوتى يستعيـر فرج ولد فـسـاء، يخلع عينيه في الهواء ثم يستعيـدهـم، ويقتصب النساء العجائز، ويـخدـع فـتـاة صـفـيرـة تـسـعـي لـلـسـلـطـة»، نجد هنا الحـيـوانـ المـفـضـلـ لـدىـ الـهـنـدـىـ الـأـحـمـرـ شخصـيـةـ قـادـرـةـ عـلـىـ التـنـقـلـ بـحـرـيـةـ بـيـنـ المـلـكـةـ الـحـيـوانـيـةـ وـعـالـمـ الـبـشـرـ لـيـصـنـعـ ماـ يـرـيدـ، وـهـوـ دـاـئـمـ التـفـيـرـ فـيـ قـصـصـ مـثـلـ «مـرـكـزـ الـعـالـمـ» وـ«فـمـ النـهـرـ»، حيث نـجـدـ بـعـضـ الـقـبـائـلـ تـعـانـيـ القـطـطـ وـنـدرـةـ المـطـرـ فـيـ أـمـاـكـنـ وـأـوقـاتـ مـحـدـدةـ فـيـ الـعـالـمـ، وـبـيـنـماـ تـبـتـهـلـ لـلـآـلـهـةـ إـنـزالـ المـطـرـ تـمـتـنـعـ تـامـاـ عـنـ الشـرـبـ مـنـ مـيـاهـ الـأـنـهـارـ مـهـمـاـ كـانـتـ قـرـيبـةـ، باـعـتـبـارـ شـرـبـ مـاءـ النـهـرـ أـمـرـاـ مـحـرـماـ فـيـ جـمـيعـ الـأـوـقـاتـ.

ويرى الناقد «بيل هايمز» أنه ربما أمكننا فهم نصوص «الشينوكا» الهندية التثوية، التي تم تدوينها وطبعها منذ سنوات بصورة أفضل لو أننا قسمناها إلى أبيات ومقاطع لا تخضع للتصور الأوروبي عن الشعرية بمعنى الوزن والقافية (في الشعر ما قبل الحر) وإنما بحسب ملامحها البنوية. ويشرح «هايمز» كيف أن حكايا الشينوك الشفاهية تتميز بتكرار «نحوـيـ سـيـمـانـطـيـقـ»، مـيـزـ دـاـخـلـ إـطـارـ يـشـكـلـ قـاعـدـتهاـ وـيـقـرـرـ كـلـمةـ Measured

أما قبائل «التيوا» فتشهد للأرض الأم وللأب السماء وتستعيـر صورـهاـ البـلـاغـيـةـ منـ المـفـازـلـ الـيـدـوـيـةـ فـيـ القـصـيـدةـ التـالـيـةـ: اغـزـلـ لـنـارـ رـاءـ نـورـانـياـ ولـيـكـنـ الفـزـلـ ضـوءـ الصـبـاحـ الـأـبـيـضـ وـالـمـنـسـوجـ ضـوءـ الـمـسـاءـ الـأـحـمـرـ ولـتـكـنـ الشـارـيـبـ هـيـ الـمـطـرـ الـمـتسـاقـطـ وـالـأـطـرـافـ قـوسـ قـزـحـ الـوـاقـفـ إنـ عـالـاـ مـقـسـاـ بـحـقـ فـيـ الـوـعـيـ الـهـنـدـيـ هوـ الـذـىـ يـسـعـحـ بـشـىـءـ مـنـ الـكـرـنـفـالـيـةـ وـرـوحـ السـخـرـيـةـ وـشـعـرـ قـبـيـلـةـ «الـسـيـتـيـكـ» مـاهـوـ إـلـاـ وـحدـاتـ غـنـاثـيـةـ قـصـيـرـةـ مـكـثـفـةـ التـقـيـاـلـاتـ تـكـثـرـ بـهـ الدـعـمـيـةـ وـالـفـكـرـةـ المـفـمـرـةـ وـالـأـحـاجـىـ الـتـىـ تـقـرـبـ مـنـ حـافـةـ الـقـنـاعـ، كـمـاـ تـعـتمـدـ حـكـاـيـاـ الـقـبـيلـةـ عـلـىـ التـضـادـ مـاـ بـيـنـ الـحـزـنـ وـالـمـرـجـ بـكـثـرـةـ، فـمـثـلاـ فـيـ حـكـاـيـةـ لـقـبـيـلـةـ «الـهـوـبـىـ»، نـجـدـ الـكـوـيـوتـىـ يـصـيـرـ رـجـلـ عـجـوزـاـ لـيـقـطـفـ بـكـارـأـ جـمـلـ مـذـرـاءـ فـيـ الـقـبـيـلـةـ، مـنـ فـشـلـ فـيـ التـوـدـ إـلـيـهـاـ كـلـ مـنـ الـبـشـرـ وـالـآـلـهـةـ شـمـ يـهـرـبـ وـهـوـ يـسـتـعـرـضـ أـعـضـاءـ التـنـاسـلـيـةـ فـوـقـ تـلـ حتـىـ يـنـجـحـ إـلـيـهـ الـمـطـرـ فـيـ إـيـذـانـ وـقـتـلـهـ، بـيـنـماـ قـبـيـلـةـ «الـمـارـيـكـوبـاسـ» تـحـكـىـ كـيـفـ أـنـ الـخـالـقـ مـنـعـ أـسـنـانـاـ مـنـ لـهـبـ الـشـمـسـ لـتـعـبـانـ رـقـيقـ لـتـحـمـيـلـهـ مـنـ أـرـبـ شـدـيدـ العنـفـ، لـكـنـ الـخـلـوقـاتـ تـشـأـرـ مـنـ خـالـقـهـ بـقـتـلـهـ، وـكـانـتـ آـلـهـةـ «الـكـاشـيـنـاـ» فـيـ جـنـوبـ غـرـبـ الـوـلـاـيـاتـ الـمـتـحـدـةـ تـسـمـيـ «رـءـوسـ الطـيـنـ»، وـيـسـتـخـدـمـهـاـ أـبـنـاءـ الـقـبـيـلـةـ أـحـيـانـاـ كـمـادـةـ لـلـسـخـرـيـةـ مـنـ بـابـ التـلـهـرـ بـرـخـصـةـ سـحـرـيـةـ، وـكـانـ الـأـهـالـيـ الـذـينـ تـسـمـهـ الـآـلـهـةـ الـمـتـماـزـجـةـ يـصـبـحـونـ

النشر والشعر وربما يحسم القضية - إن نعم أصررنا على التاطير والسميات - أن تخيل إلى اللغة الأولى للإنسان. عندهن سيمكن القول إن كل الأدب شعر بدرجة ما، وأن النثر وحده هو ما يستخدمه في الحديث والتعامل خارج نطاق الأدب.

والاقصوصة والأغنية لدى الهنود الحمر تبيّن بواقعه محددة هي بورتها - مهمـا بـدـت صـفـيـرـة وـتـافـيـة - وـتـسـعـى لـتـبـرـيرـ مـقـوـلـة أو مـثـلـ ماـ فـيـ الكـثـيرـ منـ الـأـحـيـانـ أوـ تـعـتـمـدـ الوـصـفـ المـادـيـ أوـ الـنـفـسـيـ بهـدـفـ خـلـقـ المعـنـيـ، وـهـيـ عـمـلـيةـ أـسـطـوـرـيـةـ - تـفـسـيـرـةـ تـعـاـشـلـ بـنـاءـاتـ مـشـابـهـةـ فـيـ الـبـيـثـوـلـوـجـيـاـ الـقـدـيمـةـ الـإـغـرـيقـيـةـ وـالـرـوـمـانـيـةـ بـصـورـةـ خـاصـةـ هـدـفـهاـ فـهـمـ الـعـالـمـ، هـذـاـ عـلـىـ جـينـ يـتـمـيزـ الـقـصـمـ الـهـنـدـيـ الـأـمـرـيـكـيـ الـمـكـتـوبـ الـبـيـومـ بـمـحاـوـلـةـ الـإـمـسـاكـ بـبـقـاـيـاـ الـشـفـاهـيـةـ مـعـ الـتـرـكـيـزـ - وـنـحـنـ هـنـاـ نـخـتـرـلـ التـحلـيلـ كـثـيـراـ - عـلـىـ كـيـفـيـةـ حدـوثـ الصـحـوـةـ أوـ مـعـرـفـةـ النـفـسـ.

وـتـلـعـمـ هـذـاـ فـيـ أـشـعـارـ الشـاعـرـةـ الـهـنـدـيـةـ الـحـرـاءـ «ـجـوـيـ هـارـجوـ»ـ الـتـيـ رـبـماـ تـقـومـ بـزـيـارـةـ لـصـرـ فـيـ أـبـرـيلـ الـمـقـبـلـ، وـهـيـ اـمـرـأـةـ - إـنـ سـارـتـ فـيـ شـوـارـعـ الـقـاهـرـةـ - لـنـ يـظـنـهـاـ أـحـدـ إـلـاـ مـصـرـيـةـ. وـشـفـرـ «ـهـارـجوـ»ـ يـتـمـيزـ بـدـفـءـ عـمـيقـ وإـيـقـانـ فـيـ الرـوـحـ الـإـنـسـانـيـ وـ«ـالـحـالـةـ»ـ الـإـنـسـانـيـ، فـعـبـرـ «ـالـأـغـنـيـةـ الـأـخـيـرـةـ»ـ (ـ١٩٧٥ـ)ـ وـ«ـأـىـ قـمـرـ مـجـنـونـ دـفـعـنـ إـلـىـ هـذـاـ؟ـ»ـ (ـ١٩٧٩ـ)ـ وـ«ـالـقـصـيـدـةـ الـجـمـيلـةـ»ـ كـانـ لـدـيـهـاـ بـعـضـ الـخـيـولـ»ـ (ـ١٩٨٢ـ)ـ وـ«ـأـسـرـارـ مـنـ مـرـكـزـ الـأـرـضـ»ـ (ـ١٩٨١ـ)ـ وـ«ـفـيـ حـبـ وـحـرـبـ مـجـنـونـةـ»ـ (ـ١٩٩٠ـ)ـ تـقـومـ بـعـملـيـةـ إـعـارـةـ وـمـواـزـةـ مـسـتـمـرـةـ بـيـنـ مـاـهـوـ

بدـلاـ منـ Metrical وهوـ ماـ يـوحـيـ بـتـقـديـمـ هـذـهـ النـصـوصـ أوـ اـقـتـرـابـهاـ مـنـ الـحـدـاثـةـ الـشـعـرـيـةـ الـراـهـنـةـ، إـذـ تـمـيـزـ بـهـاـ أـسـماءـ وـحـدـاتـ بـدـايـاتـ الـجـمـلـ»ـ وـيـقـصـدـ بـهـاـ كـلـمـاتـ مـثـلـ «ـإـذـنـ، وـ، لـكـنـ، هـكـذاـ، وـبـهـذاـ تـرـىـ.. وـغـيرـهـاـ»ـ، نـظـرـاـ لـسـيـولةـ الـحـدـودـ بـيـنـ الـأـشـكـالـ الـأـدـبـيـةـ فـيـ الـشـفـافـاتـ الـشـفـاهـيـةـ كـمـاـ أـوـضـحـنـاـ مـنـ قـبـلـ، وـفـيـ الـكـثـيرـ مـنـ الـتـمـازـجـ الـمـتـرـجـمـةـ يـصـبـعـ الـجـزـمـ إـذـاـ مـاـ كـانـ الـبـنـيـةـ الـشـعـرـيـةـ دـخـيـلـةـ يـفـعـلـ الـتـرـجـمـةـ الـإنـجـليـزـيـةـ الـتـيـ فـرـضـتـهـاـ مـنـ أـعـلـىـ، أـمـ أـنـ الـأـصـلـ كـانـ هـكـذاـ لـأـنـ أـكـثـرـ الـنـصـوصـ الـتـيـ تـدـعـيـ الشـعـرـ لـتـعـامـلـ مـعـ الـوـزـنـ، كـمـاـ أـنـ هـنـاكـ إـشـكـالـيـةـ خـاصـةـ لـدـىـ الـكـثـيرـ مـنـ الـبـاحـثـيـنـ عـنـدـ الـتـعـامـلـ مـعـ هـذـهـ الـنـصـوصـ خـاصـةـ الـأـسـاطـيـرـ الـتـيـ يـجـنـحـ بـعـضـ الـأـنـشـرـبـولـوـجـيـيـنـ إـلـىـ اعتـيـارـهـاـ أـشـعـارـ طـوـبـوـغـرـافـيـةـ، وـحتـىـ مـعـ وـضـعـ تـعـرـيفـ أوـ تـعـرـيفـاتـ مـاـ لـمـ هـوـ شـعـرـ تـبـيـيزـاـ عـمـاـ هـوـ نـثـرـ»ـ يـبـقـيـ خـطـرـ الـتـعـرـيفـ نـابـعاـ مـنـ قـيـودـ روـيـتهـ أوـ الـتـبـيـسيـطـ السـخـيفـ إـنـ نـحـنـ قـلـنـاـ إـنـ الـشـعـرـ هـوـ لـغـةـ تـنـتـظـمـ بـصـورـةـ مـاـ فـيـ أـبـيـاتـ، لـأـنـ الـعـنـيـ الـفـضـافـشـ فـيـ الـعـادـةـ لـيـعـدـ تـعـرـيفـاـ وـالـمـقـرـدـاتـ الـمـسـتـخـدـمـةـ كـذـلـكـ اـضـطـرـرـتـ لـلـتـوـسـلـ إـلـىـ مـعـانـيـ جـاهـزـةـ تـنـتـقـلـ وـالـزـائـنـةـ وـالـرـوـقـيـةـ الـمـسـيـقـةـ الـمـاهـيـةـ الـشـعـرـيـةـ مـثـلـ كـلـمـةـ «ـأـبـيـاتـ»ـ، وـهـكـذاـ تـنـتـضـعـ أـبعـادـ أـكـبـرـ فـيـ إـشـكـالـيـةـ الـمـحاـوـلـةـ الـتـعـرـيفـيـةـ، خـاصـةـ إـذـاـ كـانـ الـمـرـءـ يـتـعـامـلـ مـعـ مـوـضـوعـةـ جـدـيدـةـ مـكـوـنـاتـهـاـ غـيـرـ مـعـرـوفـةـ بـعـدـ أـنـ تـتـعـرـضـ بـاستـمـرارـ لـعـمـلـيـةـ اـسـتـكـشـافـ لـأـتـنـقـلـ وـالـقـائـمـ الـمـتـوـافـرـ بـعـدـهـاـ الـقـائـمـةـ الـمـتـوـافـرـةـ. وـيـكـادـ يـكـونـ مـنـ الـخـطـيـئـةـ فـيـ أـدـبـ «ـالـشـيـثـنـوـكـاـ»ـ أـنـ تـنـتسـأـ مـعـ الـفـروـقـ بـيـنـ

ولعل التحدي الذى يبقى بعد كل ما أصاب الثقافة الهندية هو رهان الزمن بعد عهود من التذويب «فشعب بلا تاريخ» - كما يقول مثل «السيوهكس» - «كالريج فوق حشائش الجاموس البرى».

بisherى وما هو غير بشرى، وإلى جانب فعل الإحاللة والترميز المستمر توظف أفكارا نسوية قبلية وأخرى من النقد النسوى ناهلة من إرث قبائل «الكريك» الذين تنتمى إليهم فى كتابتها قصيدة النثر.



الهوامش :

Footnotes :

- 1) Wiget, Anrev: "Critical Essays on Native American Literaure". Arnold Krapat. Published by G.K. Hall Co., 1985.
- 2) Swarn, Brian: "Smootting the Ground: Essays on Native American Oral Literature". University of California Press, Berkeley ` California, 1983.
- 3) Bright, William: "American Indian Linguistics and Literative". Moutor Publishers, New York, 1984.

حوار

ح

نحتوى الدانتيل سخونة الشمس

حوار مع الشاعرة الهندية الحمراء جوى هارجو

نعم.. ن

** ما شكل الحياة في المحميات الهندية؟

- دون تعليم كبير أستطيع القول إن هناك أماكن كثيرة أصبحت محميات لكنك لا ترينها كذلك على الخريطة الرسمية للولايات المتحدة، فالأرض تم تقسيتها منذ فترة طويلة وعلى مدى قرون وفقاً لسياسات حكومية ترحيلية وإبادية وقت الرئيس أندرو جاكسون على وجه الخصوص.

في المدارس الحكومية كانوا يعلموننا كل شيء عن كولومبيا وكان واضعو المناهج الدراسية يتاجهلون تاريخ الهندو الحمر عندما يتناولون تاريخ أمريكا، لكل مكان نطلق عليه

«وطن». هناك فقر كثير ومعاناة أكثر، لكن الروح حية رغم الآثار السلبية للتلفيفزيون مثلًا. وهناك مشاريع جميلة للتطوير بعض هذه المحميات التي ينتتمي إليها نصف تعداد الهندو الحمر من يعيشون في المدن.. ينتهيون إليها سواء بالمنشأ أو لأنهم يتزدرون على عائلاتهم فيها. أحد أجدادي كان من الذين حاربوا الرئيس جاكسون، وهذا مثبت في كتب التاريخ الآن.

«ويندونا لاندو» سيدة من الأوجيبوا كانت قد رشحت نفسها لمنصب نائب رئيس الولايات المتحدة أمام والفالندر في وقت ما وخسر كلاهما. هذه

أوكلاهوما؟

- أنا الذاكرة.. كلنا كذلك والشعر يعلمني السفر عبر الزمن تماماً مثل الموسيقى.. كلها يذهب وراء الروح.
** هل هناك حركة نسائية بين الهندو الصين؟ وما الفرق بينها وبين سوهاها من حركات نسائية؟

- ليس ثمة جماعة تمثل ما يمكن أن نطلق عليه الحركة النسائية الهندية، لكن هناك من عملوا لصالح حقوق المرأة، وهناك مجموعة تسمى «شبكة النساء المحليات» تعزف فرقتي في اجتماعاتها.. «ويتوتونا لار» التي أشرت إليها ساعدت مجموعة من الفتيات في السفر والغناء فكن يتبرعن لصالح مراكز منحية للأطفال والمساعدة على حل مشاكل المرأة وبعض المشكلات القبلية. إحدى أشهر الحاميات في الولايات المتحدة تعزف في فرقتي.. إنها هندية وممثلة شعب «الشيشوني» في قضية حقوق الماء أمام المحكمة الأمريكية العليا وكسبت القضية. أنا أمثل صوت المرأة.. لا انكر. أذكر شاعرة صديقة ثورية كانت تدعى ميرديل لاسير ماتت منذ فترة وجيزة وكان في التسعينيات من عمرها انخرطت في الحركة العمالية ونشأت في أسرة اشتهرت بالعمل الاجتماعي والسياسي وساعدت على جمع تبرعات للقراء أيام أزمة الثلاثينيات الأمريكية وقت الكساد الكبير وذات ثدبة ما أن بدأت تتكلم حتى أدار رجلان وجههما نحو النافذة. لأنها امرأة.. أنا لازلت أتعرض لهذا الإهمال والتتجاهل عندما أدخل

السيدة تنتزع حركة تسفي لجمع المال اللازم لاسترداد الأراضي الهندية التي انتزعتها الحكومة الأمريكية وأنشئت جمعية تعاونية لزراعة الأرز البري حتى يتتسنى لهم بيعه.

لدينا نظمنا القضائية وحكوماتنا الخاصة لأننا مجموعة من القبائل تبلغ المائتين. والحقيقة أن بعض القبائل مثل قبائل منطقة «كونكتيكت» تعتمد على القمار بصورة أساسية لخلق مصادر للأموال. شخصية الأمريكي الأول الباحث عن الذهب لازالت موجودة. ربما كان لازال يبحث عن الذهب أو المال.. وربما العمالة!

شعبي الماسكوجي من «الكريك» ليس لديه المال لاقتناء الكتب.

** لكن اسمحي لي: لا يموت التراث بموت شعبه؟ أقصد رغم كل محاولات البعض التي تبذلها أنت ومن يماثلك في الإيمان والحماسة؟

- أؤمن أن فرداً واحداً يستطيع أن يصنع شيئاً. لا يمكن بأي حال أن نقبل أننا إلى زوال كجنس. أقول هذا رغم أن تعدادنا يبلغ ٥٠٠٠٠٠ من تعداد بلاد كنا يوماً نمثل كل أهلها.. وحدنا أي مائة بالمائة. لست بقايا محطة ولست قطعاً ثرية في متحف. لم يتم ابتلاعنا كما يرد كل من يقابلني. لدينا عائلات ولدينا حكايا. أجدادنا لم يتركوا أبداً.

نحن من هجرناهم للعلم. لقد جلسنا هنا بجوار النيل ليلاً و كنت أفكر في تاريخ شعبي.

** هذا تقولين «لدى ذكرة.. تسبّح في عمق الدم.. في عمق

أما الأداء الشفاهي للأغانيات الهندية القديمة فهو يلاشك أساس التكرار.. والتكرار أساس الاحتفالات القبلية الطقسية أيضاً.

** ألا تحبين لغة قبيلتك؟
ـ لا.

** لماذا لم تفكري في تعلمها لادخالها في كتابتك الشعرية مثل الشاعر الهندي الأمريكي جوجيسجي؟

- أنا أدرس لغتي لأتعلمها.. لغة الكريكي.. وأدرس لغة قبيلة التارافاجوا الذين عشت بينهم لفترة.. وإن كنت أؤمن أنك لا تستطيعين محاربة الإنجليزية حقاً وعلاقتي بالإنجليزية ليست درامية كما أنها ليست شفافة مثل علاقة أجدادي الأولية بها.. لكن مجرد فعل الكتابة لازال يثير الشك لدى القبائل ربما لأن أول من خانونا كانوا أول من تعلموا الكتابة بلغة المستعمرين.. لكن يمكن للإنجليزية أن تصبح ذات قوة تجريبية وانقلابية.

** لهذا ما قصدت بعنوان كتابك.. أو المطبوعة.. الجماعية المشتركة «إعادة احتراع لغة العدو»؟

- نعم.. نحن تشبّعنا من داخلنا بالذكرة النمطية الأمريكية عن الهندي الأحمر.. لكن الحقيقة أنت أحياء.. هذا ما أحياه قوله في هذا الكتاب.. إحدى القارئات البيضاء كانت جبانة أرسلت رسالة بلا أي عنوان أو رسم.. مجرد إشارة إنها امرأة تكيل لي السباب وتقول: كيف تجرؤين على وصف الإنجليزية بلغة العدو؟».

لأشترى شيئاً.

أنكر مدرسة قالت لـ «الفتيات لا يعززن الساكسفون» فتعلمته وعزفت.. هل تعلمين أن قبائل «الشيروكى» كانت رئاستها نسائية لكن عندما أتى المستعمر (الأبيض) رفض أن يتعامل أو يتغافل مع النساء، ومنذ ذلك الوقت بدأ الهنود الذكور يتبنون موقفه.

** تكرار المفردة في شعرك وأنت التي قلت يوماً أن الزمن بالنسبة لك ليس أحدياً.. هل هو محاولة لخلق نوع من اليقين في عالم يفتقر إليه؟ أم يرتبط بالمفهوم الهندي الدائري عن الزمن أم أنك تلهثين وراء ركيزة.. تقاومين فعل النساء؟ أم أنه ليس شيئاً من هذا وإنما نتاج طبيعي للتطور الأغانيات الهندية؟

- الشعر قبل الأفنية ورغم كتابتي بالإنجليزية إلا أنني ابتعدت عن الأشكال والأوزان التقليدية في شعر تلك اللغة.. وهذا ما يجعلني خارج هيراركية الشعر الأمريكي، حيث لا زال التقليديون يركزون أنظارهم على إنجلترا وأوروبا، ولا استخدم إلهامات إغريقية أو لاتينية قديمة مثلاً ولا أبحث لنفسى عن مكان وسط هذا.. بل أحاول استخدام الإنجليزية لأصل إلى تناسك جديد للغة.. أن أتى بالحياة إليها.. وأستطيع أن أقول على المستوى الجمالي إن الشاعر لا يعتمد التكرار.. ذلك يحدث عندما يحب الشاعر صوتاً معيناً في منطقة شعرية ما ولحظة إبداعية ما.

** على أرضه فلسطين؟

-نعم على أرضه فلسطين.

** لو قارنا بين الهندى
الأمرىكى والمواطن الامريكى
الاسود أيهما يصبح أكثر
«أمريكية»؟

- (ضاحكة).. أستطيع أن أقول ذلك الآن وفروا إتنا الأكثر أمريكاية من الجميع.. لكن ليس بمعنى نجاح آثار الاستعمار وتغلغل روح التصنيع والمبادئ المرتبطة بمكdonالدز وكينتاكى فرايد.. هناك أوجه تشابه بيننا وبين السود، وفي قبلي تنازوج بهم كثيراً.. أحياناً كانت الحكومة الفيدرالية تتضمنا معهم فى مناطق واحدة فنكتشف إتنا معاً أكثر منهم.. عندها بدأوا يفصلون بيننا.

أنا عضوة في جماعة شعبى وأحمل الجنسية الأمريكية، ورغم كل ما حاولته حكومات متغيرة لتجعلنا ننسى إلا أن هذا مستحيل.

** هل الشعر ينحصر الان فى الولايات المتحدة على مستوى التلقى؟

- على العكس هناك صحوة خاصة بين الشباب وثمة اهتمام جاد بالشعر لا يتوازى مع حقيقة الفجوة بين المبلغ الذى تدفعه دار نشر كبرى لشاعر معروف وبين ما تدفعه نفس الدار لروائى.

** تقصدين أن الشعر «أرخص»
سعراً؟

- بكل تأكيد.. فقد أخذ الف دولار مقدماً ثم نسبة من المبيعات بينما الروائى يأخذ مقدماً قدره عشرون

والحق أنتا لو صدقنا ما نشاهد من صور مفلوطة تروجها أفلام والت ديزنى لاعتقدنا أن كل الهندو المصر رجال فقط.. ولا يفعلون سوى امتطاء الخبول.

** أنت شعب حزين؟

- الكثير يفهموننا بهذا ويتساءلون ماذا دهакم؟ ولماذا لا تضحكون لكن الواقع أنتا تجيد الضحك.. أنا أكره تعبير «حافظتم على التراث»، نحن لا نجلس لنبكى ماحدث.. ثمة جرح قديم.. لكنه سيبقى أبداً.. المذابح والإبادة.. أنا أكره إحساس الشفقة والذنب معاً وقد ذهبت مرة لولاية جورجيا الجنوبية لاقرأ أشعاري، والمعروف أن تاريخها غير مشرف في التعامل مع السود والهنود الحفر سواء بسواء.

** لقد أحسست بهذه التقسيمات فعلاً لدى زيارتها رغم أنها ولاية سوداء تقريباً.

- نعم.. ولقد أصدر البيبيض فيها منذ قرون قوانين للاستيلاء على أراضى الهنود بصورة فورية استناداً إلى أنس إنجليلية كانوا يزعمون أن الله منتهم هذه الأرض وأنهم شعبه المختار.. وأهم الأماكن التاريخية بالنسبة لنا تقع في تلك الولاية.. يومها وجدت وفداً من قبيلتى أثناء الامسيةأتى ليعلن «أن كل تلك المنطقة هي منطقة للحفاظ على التراث والتاريخ الهندى».

** هل تؤمنين بحق الشعب الفلسطينى في الحياة على أرضه؟

- أؤمن بحقه في الحياة.

وتتدخل الأمواط مع صوت من أحد
أنيق المدينة وألقى أشعارى على هذه
الأهان حتى أنى بعث منزلى لاستطاع
الوفاء بنفقات شركات التسجيل
والكاسيت. واسم فرقتنا «العدالة
الشعرية». ربما لأنى أتصور أننا كلنا
نبث عن العدالة!

(ملحوظة: كانت ترتدى صديرية
بدوى الصنع قالت إنه هندى أحمر).
** عندما تغنين وتعزفين مع
فرقتك.. هل ترتدien زيك أو ما
ي肯 ان تسميه زيا هنديا قوميا
مثلاً?
ـ لا.. نا لا أبيع نفسي.. ولا أغرض
تراثى للبيع.

إن بعض الغناء هو لغة الصحاب (جوى هارجو)

عندما اشتريت «الماندلا» الدائرية
الهندي المصنوعة من أخشاب الباامبو
وبعض الفراء الصناعى من منتجع
جيلى فى مدينة «بولدر» بولاية
كولورادو الأمريكية منذ سنوات، قالوا
إنها مجلبة للحظ وطاردة للشرير من
الأرواح.. ورغم أنى لا آؤمن كثيرا
بالخرافة إلا أنى لم أصادف سنوات
سعيدة منذ شراء الماندلا.

ربما يكون السبب أنها مازالت
جبيسة إحدى الحقائب!
انتظرت الشاعرة الهندية
(الفرنسية) الأمريكية جوى هارجو
كثيراً بعدما رأيتها عبر القمر

الف دولار.

** إلى هذا الحد؟

- هذه الدور تتوجس من مشكلة الا
تباع الدواوين، رغم أنى كنت فى
مهرجان موسيقى لقبيلة «النافاجو»
أغنى مع فرقى الفنية الصيف الماضى
وقابلت العديد من شباب الشعراء
الهنود الجدد. برامج الكتابة فى
الجامعات تخرج الكثير من الكتاب كل
عام، والمأسف أن هناك اتجاهها حكومياً
يسعى لإيقاف كل أشكال دعم الفنانون
حتى أن شاعرة جميلة ومصيحة لى
تحاول منذ سنوات نشر أول أعمالها
ولم تتمكن.. وأنا نفسي تعرضت
لرفض نشر أعمالى أكثر من مرة من
«دار نورتون»، مما اضطرنى للجوء
لطبع مستقلة، وقد أصدرنا مؤخراً
مجلداً جاماً لجموعة كتاب الشوروكي
وآخر عن كتاب النافاجو».

** أعرف أن لك هرقة
موسيقية.. فائى موسيقى
تعزفون؟ هل ثمة آلات هندية
مستخدمة؟

- نحن نستخدم «توليفة» من الجاز
(الفضل فيها يرجع لصديقى جيم بىبر
الذى رثيته بقصيدة وهو من قبيلتى
وكان عازف ساكسفون ويشبه الدب
عندما يضحك وكتب عنه أنه كالدب
الجميل).. أقول الجاز وموسيقى الروك
والريجا.. فى مرثيته المغناة تسمعين
أصوات خلفية هي طقوس ليالية
راقصة، إذ أنتى أشارك فى رقصات
قبيلتى ونستخدم هنا أصداف
السلاحف وقشورها فتربيطها فى
أحزمة على أرجلنا بدلاً من الطلبل..

لتاج الأباشية»، و «البداية»، و مسرحيات تعليمية لـ تليفزيون نبراسكا.

و يعرض هنا أيضاً نماذج لشعراء هنود أمريكيين آخرين في مقابل النماذج الشعرية القديمة الجنوبيّة التي قمنا بترجمتها لأجيال من الأجداد، وكان المستعمر هو الذي يختار أن يترجمها.. وكيف يتراجمها علينا نصل إلى الحس الصدق لشعب يتمسك بما تبقى من هوية.. يعتدى عليها بالتدويب.

قصيدة «الفجر الماطر» هي نفسها اسم ابنة الشاعرة، فالاسماء - كما أشرت في المتن النقدي للموضوع - مستحارة من الطبيعة.

أما الشاعر «دوين النسر الكبير» فينتمي إلى قبيلة «الأوساجي»، وهو أيضاً ناشر معروف يرأس دار «Mile River Press» ويعمل ضمن حلقة شعراء كاليفورنيا الأكاديبيين.

والشاعرة ليندا هوجان، فهي من قبائل «الشيكاسو» لها عدةمجموعات شعرية وقصصية. أحدث إصداراتها «الرؤية عبر الشمس» وحصلت على جائزة الكتاب الأمريكي من مؤسسة «ماقبيل كولومبوس».

أما الشاعر «جيري هوبسون» فهو من أصول تنتمي لأكثر من قبيلة، منها قوات المارينز الأمريكية في حرب فيتنام!! (يبدو أن السياسات الاستعمارية تتشابه في كل الأمكنة) ثم اشتراك بعد هذا في حركات السلام ومناهضة الحروب. وهو يدرس في جامعة نيومكسيكي، ومن أشهر أعماله «صيد الغزلان وقصائد أخرى».

الصناعي تلقى ما أتعجبني من شعر.. وفرحت عندما علمت أنها أتية إلى بلد الشيل.

وجوى هارجو التي نترجم لها بعض الأشعار هنا على سبيل المثال فقط إلى جانب عدد من شعراء الهنود الحمر المعاصرين، كانت أستاذة للإبداع الشعري في جامعة نيومكسيكي، ثم بعد ذلك جامعة أريزونا قبل أن تستقيل لتتفرغ للكتابة والتاليف الموسيقي والعزف مع فرقة موسيقية. ذهبت في صباها لمدرسة هندية خاصة لدراسة الآداب. كان ذلك في السنتينيات، لكنها لاحظت أن الأساتذة في المدرسة العليا كانوا يربطون الطلبة في الأسرة كعقاب. جدتها ناعومي هارجو كانت رسامة مثلها وتعرف الساكسفون.. أيضاً مثلها.. عزفت في حفلات الأولمبياد من قبل، وتتنوى السفر لإلقاء الشعر والغناء في الهند واليابان وأوروبا، وستعود - كما تقول - مرة ثانية إلى مصر.

«لم أسمع موسيقى مصرية عندما ولدت.. لكن وتحديداً منذ عشر سنوات بدأت أسمعها».

يبلغ عدد قبيلتها ٢٠ ألف مواطن ومن أشهر دواوينها «أى قمر قادنى إلى هذا»، (١٩٨٠) وكان «لديها بعض الجبار»، (١٩٨٣)، ومؤخراً انتهت مع عدد هائل من المبدعات الهندية الأمريكية من كتاب «إعادة اختراع لغة المستعمر - كتابات المرأة الهندية الأمريكية».

وتكتب سيناريوهات العديد من الأعمال السينمائية مثل «أصل رقصة

كنا نقود السيارات إلى السوق المغلق
وكان الأطفال في المدارس يتعلمون
الطرح
مع البنادق
ما أغرقتنا أنفسنا في مكان ما
في نقطة الحضارة المتناقضة
ليس بعيداً عن صرة الخدع لذلك
الماء
كل فكرة كانت كما تخيلناها
نجوم المدن
كل مخلوق وكل ورقة شجرة كما
تخيلناها
عندما سقطنا لم نكن نعي السقوط
كنا نقود السيارات إلى السوق المغلق
وكان الأطفال في المدارس يتعلمون
الطرح
مع البنادق
يحتاج الخيال للمدح
كما يحتاجه كل شيء حتى
نحن أدلة على هذا المدح
وعندما نضحك لا يمكن لشيء أن
يحيطنا
ليس ثمة قصة أو أغنية يمكن أن
ترتجم
التاثير الكامل للسقوط
أو قوة الكون المساعد
المساعد
المساعد
وضع أطفالنا بنادقهم عندما وضعنا
نحن بنادقنا
ليتخيلوا معنا
نتخيل الحلقة اللامعة بين القلب
والصوت
نتخيل موائد من الطعام للجميع
نتخيل الأغانيات

ونعرض أيضاً مقتطفات من أشعار
جوبيسيجي، وهو الاسم الهندي الأحمر
للشاعر كروول أرنبيت، وهو من دماء
شيروكية - فرنسية. ينتهي لعشيرة
الغزلان. يدرس الإنجليزية في جامعة
سنترال ميشيغان وله أكثر من تسع
دواوين شعرية.
كذلك «آر. إيه» الدب الصغير، والذي
نقدم له «ثلاثة أشعار مترجمة
لاكتوبر»، ينتمي لمستوطنة
الميساكاكي (الأرض الحمراء) في وسط
ولاية أيوا.. ومن أشهر أعماله «شتاء
السمندر» و«منطقة الغابات» و
«الموسيقى الخفية».

قصة الفلق جوان هارجو

كل يوم هو إعادة تمثيل لقصة الخلق
تحن نظير من مادة كثيفة غير
متكلمة
من خلال ويمض القوة لمادة الحلم
هذا هو العالم الأول
والأخير
عندما نهر ذواتنا للتليفزيون
ذلك الصندوق الذي يحصل الحال عن
الحلم
يبدو الأمر كما لو كنا قد اختطفنا
وووضعنا في صرة
 محمولة على ظهر رجل أبيض
يدعى أنه يملك الأرض
والسماء
وفي الصرة كانت كل شعوب العالم
حارينا حتى أحذثنا ثقباً فيها
عندما سقطنا لم نكن نعي السقوط

فكان أن أضاءنا الخيال

تحدى معنا

حلم معنا

وأحبنا

قصة الذلق جوه هارجو

أنا لا أخشى الحب

أو نتيجته النو

ليس سهلاً قول هذا

ليس ثمة ما هو سهل

عندما تتدلى أحشائني

بين الجنة والخوف

أنا خجل

لم أمتلك أبداً الكلمات

التي تحمل صدقية من موتها

إلى النجوم بدقة

لم أمتلك الكلمات

التي بها أحلى شعبي

من الجفاف

أو ضرب النار

إن الأجم التي خلقتها الكلمات

تحوط هذا البيت

المصنوع من كالسيوم الدم

هذا البيت يتهدده التمزق

بأحجار الخوف

فإذا كان لهذه الكلمات أن تفعل شيئاً

إذا كان لهذه الأغانيات أن تفعل شيئاً

أقول: بورك هذا البيت بالنجوم

ولتنسيم بالمحبة

ال فهو الماطر جوه هارجو

لازال بإمكانى إغلاق عينى وفتحها
لارتفاع أربعة أدوار إلى الجنوب
والقرب من المشتشفى وهو تقريباً
اتجاه «أكوما»، ثم عبر ذلك المشهد إلى
أسقف بيوت الآلهة الذين تعلموا أنه
ليس ثمة نهايات.. فقط بدايات، ذلك
اليوم القائل كانت الحرارة تترافق
في أمواج عبر سقوف السيارات وقف
كلانا عند ذلك الباب من الشرق
 واستمعنا لفترة طويلة لأصوات جداتنا
وصوت الريح الفرشاة لأجنحة مقدسة
ونقر حبات المطر في الباقطين الجاف.
كان على أن أشارك في الحلم بك داخل
الذاكرة ودس رأسك في وعاء جسمى
بيتني اصطف الأسلاف لمنحك اسمًا
مصنوعاً من أحلامهم الملقاة مرة أخرى
في هذه البيخنة من الأرواح واللحام
الثمين، وإطلاقك خارجي كما أطلقك
مرة أخرى في اختفالية الأحياء هذه..
بعد ثلاثة عشر عاماً.

وعندما ولدت حملتك مبتلة وغير
مطوية مثل فراشة حديثة الولادة من
شرنقة جسدي، وتنفست معك بينما
تنفست نفسك الأول.. وعندما كان
وعدك بحمل الأمر مثلك جميعاً هذه
الرحالة الهائلة، لأجل الحب ولأجل
المطر.



٠ تذكر . جوں ہارجو

أنت
تذكر أن كل شيء في حركة.. ينمو..
إنه أنت
تذكر أن اللغة تنبع من هذا
تذكر الرقمة التي هي اللغة.. التي
هي الحياة
تذكر
لتتذكر

أرددك من جديد جوں ہارجو

أطلق سراحك ياخوفي الجميل المفزع
أطلق سراحك
أنت توأمي المحبوب المعموق
لكنني لا أعرفك الآن كانوا
أطلق سراحك بكل الألم الذي من
الممكن أن أعرفه لدى موت طفلالي
لم تعد من دمي
أرددك للجنود
الذين حرقوا منزلی
قطعوا رءوس مغاری
اغتصبوا إخواتي ومارسوا الشذوذ
عنوة مع أشقائي
أردد إلى كل من سرق الطعام من
طبقاتنا
عندما كنا جوعی
أطلق سراحك أيها الخوف
لأنك تسرك كل هذه المشاهد أمامي
أنا التي ولدت بعيون لا يمكنها أن
تغمض
أطلق سراحك
أطلق سراحك
أطلق سراحك

تذكر السماء الى ولدت تحتها
اعرف قصة كل نجم
تذكر القمر.. اعرف من يكون. قابلته
مرة في مدينة ايوا
تذكر مولد الشمس في الفجر. إنها
أقوى أوقات الزمن
تذكر الغيب وحلول الليل
تذكر مولده وكيف عانى أمك
لإعطائك هيبة ونفسا
أنت دليل حياتها وحياة أمها وأم أمها
تذكر أباك ويده التي تهدد
لحم أمك وربما قلبها أيضا
وربما لا ..
إنه حيالك أيضا
تذكر الأرض التي أنت جلدها
أرض حمراء أرض صفراء أرض
بيضاء أرض بنيّة
أرض سوداء.. نحن الأرض
تذكر النباتات، الأشجار، الحيوانات
كلهم لهم قبائل ولديهم عائلات
وتاريخ
تحدث معهم. استمع إليهم. إنهم أشعار
حية
تذكر الريح. تذكر صوتها. إنها تعرف
أصل هذا الكون
سمعتها تغنى أغانيات الحرب
الراقصة للكايرو واو في أطراف المنطقة
الرابعة
والمنطقة المركزية مرة.
تذكر أنك جميع البشر وأن كل البشر
أنت
تذكر أنك هذا العالم وأن هذا العالم

أطلق سراحك

أثال لا أخشى الغضب

أثال لا أخشى الفرح

أثال لا أخشى الجوع

أثال لا أخشى الاملاء

أثال لا أخشى أن أكون سوداء

أثال لا أخشى أن أكون بيضاء

أثال لا أخشى أن أكون مقوته

أثال لا أخشى أن أكون محبوبة

محبوبة

محبوبة

أيها الخوف

آه! لقد خنتنى لكنى أعطيتكم الحبل

لقد أخرجت أحشائى لكنى أعطيتكم

السكن

لقد التهمتني لكنى استلقىت أمام

النار

استرد نفسي أنها الخوف

لم تعد ظلى بعد الأن

لن أمسك بك فى يدى

لا تملك أن تحيا فى عيونى

وأذن

وصوتى

وينطلي

أو فى قلبى

قلبى

قلبى

تعال هنا أنها الخوف!

أنا أنها

وأنت ترتعش من الموت!

كان لديها بعض الجياد

جوى هارجو

كان لديها بعض الجياد

كان لديها جياد أجسادها من رمل
 كان لديها جياد كانوا خرافط من الدم
 كان لديها جياد كانوا جلود ماء
 المحيطات
 كان لديها جياد كانوا هواء السماء
 الزرقاء
 كان لديها جياد كانوا فراء وأسنانا
 كان لديها جياد كانوا من الجبس
 يتكسرون
 كان لديها جياد كانوا شظايا من تلال
 حمراء
 كان لديها بعض الجياد
 كان لديها جياد بعيون القطارات
 كان لديها جياد بربطات عنق بنية
 داكنة
 كان لديها جياد تضحك أكثر من
 اللازمن
 كان لديها جياد ترمي الأحجار على
 بيوت الزجاج
 كان لديها جياد تلعق شفرات الحلقة.
 كان لديها بعض الجياد
 كان لديها جياد ترقص في أحضان
 أمهاتها
 كان لديها جياد يعتقدون أنهم
 الشمس
 وتلتمع أجسادهم بالحرق مثـل
 النجوم
 كان لديها جياد ترقص الفالس ليلا
 فوق القمر
 كان لديها جياد تخجل أكثر من
 اللازمن
 وتبقى هادئة فى مرايا من صنعتها
 كان لديها بعض الجياد
 كان لديها جياد تحب أغاني الاستماع

وعد النبیول الزرقاء جوئی هارجو

يستحیل الحصان الأزرق إلى خط من برق
 ثم الشمس
 تقرب الفارق بين الحزن
 وال الحاجة لأن ندح ما يبعث فينا البهجة
 لا أستطيع أن أحسب
 كيف تميل الأرض بجموع صوب
 الشمس - ثم تجف المطر
 أو كثافة هذا الاحتياج غير المحتمل
 لأن أكون جوارك، إن أمر محسوس -
 فلسفة هذه الأرض
 بل ومالوف في الطلة.
 مثل جدك تحت يدي، نحن كرة
 أرضية صغيرة
 وهذا ليس بسيطاً، في النهاية
 سنستحیل تراباً، معاً ويمكن أن
 نستخدم
 لصنع منزل أو إيقاف فيضان أو زرع
 طعام لهؤلاء الذين لن يتذكروا أبداً من
 كُنا
 والذين لن يعرفوا أنتا أحبينا بعنف
 يصبح الشخص والحزن في النهاية
 نفس الأغنية التي تحيلنا إلى أقرب
 نجمة
 نجمة من الأبدية وعنابر تراب يكاد
 لا يرى
 في الشفق بينما ترتحل أنت شرقاً
 أركض من خيول زرقاء تسور القلب
 وأحلم وبعد بعدهما لم يعد الوعد
 ممكناً.

الراقصة للكريک
 كان لديها جياد تبكي في جعتها
 كان لديها جياد تبصدق في وجه
 الملوك الذكور اللواتي جعلتهم يخافون
 أنفسهم

كان لديها جياد تقول إنها تخاف
 وكان لديها جياد كاذبة
 كما كان لديها جياد تقول الحقيقة
 والتي انتزعت من ألسنتهم
 كان لديها بعض الجياد
 كان لديها جياد تسمى نفسها خيلاً
 كان لديها جياد تسمى نفسها زوها
 واحتفظت بأوصاتها السرية لنفسها.
 كان لديها جياد ليس لها أسماء
 كان لديها جياد لها كتب من الأسماء
 كان لديها جياد تهمس في الظلمة
 كان لديها جياد تخشى أن تتكلّم
 كان لديها جياد تصرخ من الخوف،
 والتي تحمل السكاكين لتحمني نفسها
 من الأشباح

كان لديها جياد تنتظر الدمار
 كان لديها جياد تنتظر البعث
 كان لديها بعض الجياد
 كان لديها جياد تركع على ركبها أمام
 أي مخلص
 كان لديها جياد تعتقد أن ثمنها
 العالي أنقذها
 كان لديها جياد حاولت إنقاذه
 وتتساق سريرها ليلاً وتصلى بينما
 تختصبها

كان لديها بعض الجياد
 كان لديها جياد تحبها
 وكان لديها جياد تكرهها
 وكانت هذه نفس الجياد

أغنية المهجّن جو جيسجي

لا تثيروا غضب كاملى الدم
لا تثيروا غضب البيض
قفوا هنا
وسط
الشارع الملعون
ولتعرضوا للدهس

أغنية الموت

أنا هنا
فقط لفترة قصيرة
لقد أحببت
يهجة الأرض
أهلًا ياموت

قال الرجل العجوز
سوف يقول لك البعض:
ليس مهمًا.
هذه ذكبة
فكل شيء.. كل شيء صغير

يهم

ولا شيء طيب
يحدث سريعا

«الدب الصغير» ثلاث قصائد متوجمة لأكتوبر

أيتها العجوز أتمنى - على الأقل - أن

ترىنى في المستقبل
عندما أصير رجلاً عجوزاً
حتى لا تمسك التبران
بثيابي الفضفاضة
عندما أتسامر والشباب
بينما يتحلقون سكارى
حول نار المخيم
وبالطبع سوف أقص عليهم
أموراً دنيوية
.....

ولآن بعدما بدأ موسم الخريف
يدرك المرء فجأة أن فعل العيش يمر
سريعاً
أحياناً يكون الربيع كذلك
الأخير يمرق سريعاً
أنا في الثانية والثلاثين
أشجار البليسان تهتز
بالمطر البارد والريح
يقف رجل مرشى
ورغم أن ثمة أشياء كثيرة يجب
إنجازها
إلا أنه من العجب أن أجد بداخلي هذه
الرغبة المفاجئة

أنا أذهب للصيد
يقولون إن البيض
في المدينة سوف يدفعون
مائة دولار
لأى من يصطاد
أكبر سمكة سلور
أو سمكة راقور
أنت تعلمين أنى أحب السمك
سوف يكون بمقدورنا

لن يفرقنا
ولا حتى المسافة
رأيت وجهك
من خلال الحاجز الزجاجي
لمطعم
لكنك اختفيت
عندما ركضت إليك خارجاً
هل كنت أنت حقاً؟
داشة الصمت
شارع الأسمنت
والأشجار

الحقيقة أن ليندا هو جان

في جينبي الأيسر يد من قبيلة
الشيكاسو
تستقر فوق عظام الحوض
في جيبى الأمين يد بيضاء
لا تقلقاً، إنها يدي وليس يد لص
يد امرأة تنام في سرير مزدوج
رغم أنها تقع في الحب بأسرع مما
يليق
وتختفي بيديها في جيوبها الخاوية
رغم أنها كثيراً ما وضعتها في جيوب
الآخرين
حباً، وليس من أجل المال
وعن الأيدي أحب أن أقول
أنا شجرة فروعها مطعمة
أشعر نوعين من الفاكهة
ربما المشمش والكرز
لكن الأمر ليس كذلك
والحقيقة أننا نزدحمن ونتخبط في

دعوة وإطعام الكثير من الأصدقاء
وأن نشتري كذلك
موقداً من حديد الزهر
بما أن لجنة العمل
تجاهلت طلب التجوية الذى قدمنا
لكلن.. الله!!
سنكتب القضية

شوارع باريسيية دوين النسو الكبير

(١)

الموسيقا البعيدة
تنسلل عبر المنافذة
من شارع راسبيريل
كنت قد نسيت أننى سأحس
بالجوع أو البرد أو الألم
كنت قد نسيت أننى سأعود
ليس ثمة اسم
لذلك الزمن
عندما رقدنا معاً
كيف استمر هذا البيت قائماً
كيف يسطع الضوء
فوق الدرجات
عبر الشارع
وكيف يمكن لهذه الأجسام المثلبة
أن تظهر وتختفي
مثل الموسيقى البعيدة
التي نسمعها عبر الرياح

(٢)

عندما تقابلنا
اعتقدت أن شيئاً

صحوة ليندا هوجان

إنها الأرض
الجلد ممدود عاري
مثل امرأة تعلم بناتها الزراعة
والحرث
لكنهن يتركن النمل في أماكنها
والعناكب في أماكنها
تعلمنهن تحرير التربة
حبة فحبة
ويزرعن بحرص
حتى إن البذور تنمو من أيديهن
وعندما يتعلمن الفرز
فإنهن يصنعن الدانتيلا
أعمدة فقرية بيضاء للصبار
عمود فقري
تحتوى الدانتيلا سخونة الشمس
وتمر المساء العارى
وتتسج أغنية الحزن للطفل الأكبر
حتى لتشابه الرياح كثيرا
إنها الغابة وقد استحالت زملا
لكلها تستمر
تشرب الحشرات الرطوبة
من على أجسادها
وتتنمو صبرة الشتاء الذابلة
من الرمل الجاف
بنقطة ماء واحدة
هذا هو ما أعمله لبنياتي
أننا نساء
مئات الأميال من الخبرة
تأذن لنفسها بالخروج من جلدها
وتنتهي السماء الحمراء عند أقدامنا
بينما تبدأ الأرض عند رؤوسنا

بعضنا البعض ليلا
تريد العفو
ليندا يافتاة
لطالما أخبرتك
أنه لهراء
من أحب من؟
ومن قتل من؟
هائنة ملتصقة
مثل هيئة مدحية لحفظ على
الغابات
من بي الكسد الكبير
لا فرق.. فهما قناعان للروح
والعلامات المعدنية والمفاتيح تمتلك
أسنان الملكة الجادة.
يافتاة، أقول لك
إنه من الخطر أن تكوني امرأة/
مواطنة لبلدين
كلتا يديك في ظلمة جيبيين خاويين
رغم أنك تمشين وتصغررين
كم لا لم تكوني خائفة
تعلمين أي الجيوب يعيش فيها العدو
وتتذكررين كيف يكون القتال
ولهذا الأجر بك أن تواصلى المسير
كم أنك تتذكررين من قتل من
ولهذا تزددين العفو
شم إن هناك ذلك الطريق على الباب
في وسط الليل
اهدى.. ثمة أمور أخرى للتفكير
فيها

الأذية مثل
هذه بحق هي أقنعة الروح
الحناء الأيسر
والآخر الأيمن ذو القدم البيضاء

ملف

م

الهنود ، عبوا العهود ، فى هوليوود

وليد الخشاب

صاحب الأرض الذى يتعرض للإيادة، إلى مجرد طفيلي لعن، وبذلك يتم اغتياله مرتين مرة فعلياً ومادياً ومرة معنوياً وتاريخياً، على الشاشة.

تشير دائرة المعرف البريطانية إلى أن صورة الهندي السلبية الظالمية، التى سادت حتى الخمسينيات، قد بدأت تمحى بالإنصاف منذ السبعينيات، وإن كان ذلك جزئياً. فحتى اليوم يجد الهندو المتوجهين الأشوار في أفلام الغرب الأمرىكي. لكن الإنصاف يقتضى أن نلاحظ أن تعامل هوليوود مع الهندي الأحمر كان

ما من شك أن صورة الهندي الأحمر في السينما الأمريكية قد تغيرت على مدار قرن من عمر صناعة السينما:

بشكل تبسيطى، لم يكن الهندي موجوداً على الشاشة، مثله مثل الزنجى، فى مرحلة البدايات. أو كان موجوداً بوصفه شريراً متتوهاً بهاجم قواقل البيض الطيبين أو يسطو على مزارعهم، كأنه مجرد قاطع طريق، يهاجم أصحاب الأرض الذين يعمرونها بالزراعة والتجارة. بذلك يقلب نموج الهند فى هوليوود حقائق التاريخ ويتحول الهندي

الحضارة وأخر من عالم بدائي. منذ عام ١٩١٤، نجد "سيسيل دي ميل" وقد أخرج فيلم "زوج الهندية" وهو يبدو، على ما وصلنا عنه، فيلماً عن قصة حب، لا تظهر فيها الهندية كممثلة لشعبها، بل كشخصية غريبة من بيئة فطرية تجذب الرجل حامل الحضارة، وهي تيمة رومانسية مطروحة من القرن ١٩ في الأدب، حيث حين الرجل المتحضر للطبيعة والبدائية. ومقلوب هذا الفيلم هو "المحارب الهندي" من إخراج "أندريه دي تورث" عام ١٩٥٥. حيث يحكي قصة حب بين طرفين من الهند والبيضاء ونرى فيه نظاظة الهند، رغم حرارة الحب في قلوبهم. الهدف هنا أيضاً رومانتيقي، يبرز اجتماع الضدين في الشخصية الرئيسية، مثلما يجمع "أحدب نورتردام" بين قصة القبح البدني وقمة الرقة والعاطفية. وفي النهاية، تظل الرسالة متوازنة: الهندي قد يكون طيباً لكنه في النهاية متوجه ينبعى تحضيره، بقيم الغرب، أما باقى الرسالة، فيكمله المشاهد خارج السينما: إن لم يقبل الهندي التحضر، فسيختفى، ولو سلماً، لأن عجلة التاريخ ستدهسه.

عام ١٩٤٨، صنع "جون فورد" فيلماً هاماً عن ملحمة شهيرة تعرض لها الآياش، بعنوان "قلعة الآياش". وأدان فيه الجنرال كوستر قائد

أحياناً ما يتسم بشيء من التعاطف، حتى منذ الأربعينيات. ويقتضي الإنفاق كذلك أن تقرر أن الهند المحرر لم يصنعوا أفلاماً عن أنفسهم، نظلوا في أفضل الحالات غاذج إنسانية خيرة أو شجاعة، دون إشارة لكونهم أصحاب الأرض الذين يتعرضون لغزو الرجل الأبيض ولكونهم بالتالي أصحاب حق في استخدام كافة أشكال المقاومة العنيفة ضد الأميركيان.

ينبغي أيضاً لا ننسى أن الانطباع القوي عن صورة الهندي الأحمر السيئة في هوليوود يعود إلى طوفان من أفلام الفتنة (ب) غير ذات الأهمية الفنية والتي تكتفى بالإثارة والتسلية السهلة، والتي تكاد تغطي تاريخ السينما الأمريكية كلها، حتى السبعينيات. على كل حال، هناك الكثير من الأفلام الأمريكية جيدة الصنع التي تعرض الهندي وفقاً للكليشيه المعروف، الذي لا يخلو من نقيةصة واحدة: شرس، غادر، متوجه، يرفض التحضر، لص، الخ... لكن تأمل الأفلام التي يفترض إنها لا تمجد عنف البيضاء تجاه الهند على نحو مطلق، يكشف أن الهند خاسرون على طوال الخط.

هناك بعض الأفلام الرومانسية التي تتخذ الغرب الأميركي قناعاً. فهي على الأساس تحكم عن حب بين نقاصين، بين طرف قادم من عالم

ذلك السبب منذ بدايات السينما، ولم يكن انتصار الشعور القومي ببعيد، إذ انتهت الحرب الأهلية الأمريكية في نهاية القرن.^{١٩} وفي الأربعينيات، مع انتصارات أمريكا في الحرب العالمية الثانية، ظهرت موجة من أفلام "الغرب تتجدد قوة البطل الأمريكي واستخدامه العنف لفرض قيمه. إن كان كثير من القناد يرى في أفلام الغرب معاوِلاً للملحمة، التي هي تعبير عن الذات القومية، فإن "بول زومتور"، في كتابة عن "الشعر الشفاهي" يرى أن الملحمـة دائمـاً ما تحكـي قصة صراع مع العدو القومي. لذلك كان محكـوماً على الهنـدي، في رأـينا، أن يدفع ثمنـه الشعـور القومي الأمريكي وأن يلعب دورـ العدو.

أضـف إلى ذلك أن السينـما الأمريكية كانت دائمـاً وسـيلة لإعادة كتابـة التاريخ. فـهي تـبرر إـيـادة الهندـيـونـ بهـمـ مـتوـحـشـينـ يـهاـجـمـونـ البيـضـ (معـ أنـ العـكـسـ هوـ الذـىـ كانـ يـحدـثـ بالـأسـاسـ) مـثـلـماـ صـورـتـ أمـريـكاـ منـتصـرـةـ فـيـ فيـتنـامـ فـيـ سـلـسلـةـ أـفـلامـ "رامـبوـ" (علىـ عـكـسـ الفـضـيـحةـ التـىـ جـلـلتـ هـزـعـةـ الـقوـراتـ الـأمـريـكيـةـ فـيـ بلـادـ "هوـشـيـ منهـ").

أماـ فـيـ السـتـيـنيـاتـ، معـ غـزوـ الـوعـىـ الـعـادـيـ للـامـبرـيـاليةـ، حتىـ فـيـ أمـريـكاـ نـفـسـهاـ، فـكانـ منـ الطـبـيعـيـ مـراجـعـةـ صـورـةـ الـهنـديـ الأـحـمرـ

فرـقةـ الفـرسـانـ الشـهـيرـ الذـىـ أـبـادـ هـنـودـ الـآـباـشـ. لكنـ معـ هـذـهـ الإـدانـةـ، يـظـلـ الـهـنـديـ شـرـساـ مـشـوحـاـ وـتـظـلـ الـقـضـيـةـ مـطـروـحةـ مـغـرـضـةـ. فـالـفـيلـمـ لاـ يـنـاقـشـ حقـ الـهـنـديـ فـيـ الدـفـاعـ عنـ أـرضـهـ ضـدـ الغـزوـ، بلـ يـدعـوـ لـخـلقـهـ فـيـ الـحـيـاةـ فـيـ سـلـامـ، فـيـ جـزـءـ مـنـ الـأـرـضـ التـىـ يـتـفـضـلـ الـغـازـىـ الـأـبـيـضـ يـتـرـكـهـ لـهـ، وـمحـتـ حـمـاـيـةـ سـلـاحـ الـفـرسـانـ الـأـمـريـكيـ. وـالـفـيلـمـ يـدـيـنـ العنـفـ وـالـإـبـادـةـ التـىـ يـتـعـرـضـ لـهـاـ الـهـنـودـ، لـكـنـهـ يـكـرـسـ فـكـرـةـ الغـزوـ "الـهـضـارـىـ"، التـىـ تـعـنىـ فـيـ النـهاـيـةـ قـبـوـلاـ بـالـاحتـلالـ الـأـمـريـكيـ - وـهـذـاـ هـوـ نـفـسـ مـبـداـ الـأـرـضـ مـقـابـلـ الـسـلـامـ التـىـ يـحاـوـلـ الـأـمـريـكـانـ فـرـضـهـ الـيـوـمـ عـلـىـ الـفـلـسـطـيـنـيـيـنـ.

وـمعـ تـطـوـرـ السـينـماـ الـأـمـريـكـيـةـ، صـنـعـ "أـرـثـرـ بينـ" عامـ ١٩٧٠ـ "الـرـجـلـ الـعـظـيمـ الصـفـيرـ" عـنـ نفسـ الـمـنـبـحةـ، حـيثـ أـدـانـ الجـنـرـالـ الـأـمـريـكـيـ كـوـسـتـرـ وـسـخـرـ مـنـهـ، فـيـ مـقـابـلـ تـقـيـمـ الـهـنـديـ بـشـكـلـ يـحـلـ قـدـراـ مـنـ التـعـاطـفـ، وـهـوـ مـاـ لـجـدهـ فـيـ فـيلـمـ جـونـ فـورـدـ "الـشـيـنـ" عامـ ١٩٦٤ـ. هـنـا يتـضـعـ مـوقـفـ "فـورـدـ" بـإـيجـاـبـيـةـ أـكـثـرـ تـجـاهـ الـهـنـودـ، حـتـىـ أـنـ التـحـضـرـ تـصـبـعـ صـفـةـ الـهـنـودـ الشـيـنـ فـيـ الـفـيلـمـ، مـقـابـلـ وـحـشـيـةـ الـبـيـضـ كـانـ عـرـضـ الـهـنـودـ كـوـحـوشـ، مـواـكـبـاـ لـنـبـوـ الـشـعـورـ الـقـومـيـ الـأـمـريـكـيـ، التـىـ يـتـقـوـيـ بـالـصـرـاعـ ضـدـ الـعـدـوـ، وـالـذـىـ كـانـ الـهـنـديـ فـيـ هـذـهـ الـحـالـةـ. سـادـ

- وهو ما يحدث بالفعل.
أى أنها تعترف بأن هناك هنوداً طيبين،
لكن طيبةهم مشروطة بقبولهم بالسلام
الأمريكي - نفس الشيء بالنسبة لتصنيف
أمريكا للعرب المتطرفين والعرب المعتدلين في
يومنا هذا. لذا لا يوجد في الخمسينيات هندي
طيب واحد يريد الحفاظ على استقلاله.

في السبعينيات، ظهر مثلاً فيلم "ال العسكري الأزرق" ١٩٧٠ من إخراج رالف نيلسون المتعاطف مع الهنود، وإن كان مفرقاً في العنف المتبادل بينهم وبين البيض، بالنسبة لأفلام تلك الفترة. لكن لا شك أن أكثر أفلام هوليوود احتراماً للهندي ولحضارته وأقلها اعتناداً على الغرائبية، هو "الرقص مع الذئاب" بطولة راخراجم كيفن كوسنتر ١٩٩١.

ولا عجب وكوسنتر ينحدر من أصل هندي،
من قبائل "إيراوكوا".

في "الرقص مع الذئاب" قصة جندى أمريكي يصاب بالتنزف من العنف الحادث في الحرب الأهلية، بين الأمريكان بعضهم بعضاً. بعد الحرب، يكتشف جمال الهدوء والسلام في موقعه القريب من هنود "السيو" يتعرف على حضارتهم ويعجب بها ويتزوج منهم ويتحول إلى هندي مؤمن بالسلام.

وكان من الطبيعي أن تقدم هوليوود على تقديمها كنموذج إيجابي، وهي مطمئنة إلى تعاطف الجمهور والمؤسسة الحاكمة مع هذا النموذج، بما لا يهدى الأفلام تجاريًّا. وقد تزامن هذا التعاطف مع التسامح (التسبي) المتزايد حيال الأقليات، مثل الزنوج، لا سيما بعد مشاركتهم في الحرب العالمية الثانية.

في هذا الإطار، يمكن فهم نموذج الهندي الطيب، الذي وجد في الخمسينيات، في المرحلة الانتقالية بين الصورة المشوهة للهندي وبين الصورة المتعاطفة مع الهندي، صاحب الحضارة، والأرض، التي ظهرت في السبعينيات. في قاموس "لاروس السينمائي"، ويقول "كريستيان فيفيانى" إن الموقف حيال الهندي قد تطور (في الخمسينيات) بخيث أصبحت النظرة الفنية تتجاوز غط الهندي التوحش، لتعرف بأدبيته وكرامته وحضارته، في أفلام مثل "باب الشيطان" لأنthonى مان (١٩٥٠) و"السيهم المكسور" لـ ديفنر (١٩٥٠). لكن "فيفيانى" يحذرنا: فكثيراً ما تحدث في أفلام تلك النوعية "المتوازنة" مقابلة بين الهندي الطيب، الذي يقبل التعاون مع البيض والهندي الشرير، الذي يريد الحرب. ونضيف نحن أن مبدأ هذه الأفلام هو استيعاب الهنود كأقلية في المجتمع الأمريكي.

يكونوا ممثلين لقطاع ما في الشعب الأمريكي، يرفض الاحتلال والاستعمار، ولا لسمعتنا عن شكل ما من أشكال الاحتجاج. لكن تظل غاذج الهنود "الطبيعين" في "الرقص مع الذئاب" عميقة وواقعية. فتجد زعيم السيو الشجاع، الصادق، والذي يعتبر طيباً، رغم أنه لا يقبل التنازل عن أرضه وهو بيته للأمريكان.

ونجد صديقه الذي يتعلم التجارة بالماياضنة مع الجندي الأمريكي وهو غوزج آخر للتكييف وتقبل الآخر، دون القبول بانسحاق الهوية. والأهم من ذلك أننا لا نجد كليشهي الهندي الدموي الذي يبغى الحرب، بل نرى غوزج الهندي الذي لا يشق في وعود الرجل الأبيض - وهو معنور بحكم التجربة التاريخية.

بصفة عامة، كان غوزج الهندي في السينما الأمريكية محكماً بتطور نظرية المجتمع "للآخر". في البداية كان الهندي هو المقابل الذي تتشكل إزاءه الهوية الأمريكية. ثم صار أقلية يرتبط تقييمها بدلي قبيلها لشروط استيعابها في المجتمع الأمريكي وتخللها عن هويتها الخاصة. وأخيراً صار الهندي موضوعاً تاريخياً يمكن التعامل معه بشيء من الموضوعية، مع ابتعاد "خطره" على الهوية الأمريكية.

لكن سرعان ما تنقض الحكومة الأمريكية موايقها مع السيو وتدير لهم مذبحه - ظهر في الفيلم بعد مائة سنة بالضبط من تاريخها: ١٨٩١. ويضطهد بطل الفيلم وبؤسر بوصفه عدواً. ولا يحرره إلا أصدقاءه "السيو" ولا يحميه إلا الانضمام إليهم في رحلة الشتات.

وفي هذا الفيلم يظهر الرجل الأبيض متتوشاً في الحرب الأهلية، يقتل ببرود، أو يأمر بقطع أطراف الجنود منعاً لغرغرينا، دون رحمة أو ترو، ثم يظهر متتوشاً في إبادته للهنود وناقضاً للمعهود.. وهذه حالة نادرة للاعتراف الأمريكي بإخلال الولايات المتحدة بموايقها مع الهنود واحتلالها للأراضي التي وافقت على تركها لهم في بداية استعمارها للقارئ.

لكن يظل "الرقص مع الذئاب" حاملاً للتساونات الهوليوودية. فمقابل الهنود "السيو" المتحضرين، نجد قبيلة أخرى متوجهة، تارس السلب والنهب. ومقابل البيض والأشرار، نجد الجندي بطل الفيلم، الذي يensem بنصيب وافر في الصيد وفي حماية قبيلة "السيو" والذي يتعامل معهم بفهم وحب، مما يثير أمريكا من ذنبها التاريخي. فالنسوج الذي تتعاطف معه ويعمل في الذاكرة هو الجندي الطيب، بينما الواقع التاريخي أن أمريكا قد أبادت الهنود الحمر وأن أمثلة هذا الجندي الطيب - إن كانوا قد وجدوا - لم

ملف

م

أندريه فايدا:

سينما بولندا التسعينات

إعداد:

سمير فريد

الشيوعى بقيادة الاتحاد السوفيتى و«الحر» بقيادة الولايات المتحدة. وجاء تعبير فايدا عن ذلك الجيل بأسلوب ذاتى خاص ومتميز يستفيد من تيارات التجديد فى السينما بعد الحرب، ويensem فيها فى الوقت نفسه. أخرج أندرىه فايدا ٢٩ فيلما منذ عام ١٩٥٠ (٤) أفلام تمثيلية قصيرة -٢- أفلام تسجيلية قصيرة -٢٢- فيلما تمثيليا طويلا). ومنذ أول أفلامه حتى الدبلم التاسع والثلاثين «من تكون هذه الفتاة» الذى عرض فى مسابقة الأفلام التمثيلية الطويلة فى مهرجان برلين ١٩٩٧ كان فايدا شاهدا على عصره من مرحلة النظام الشيوعى إلى مرحلة

أشهر فنان السينما البولندي أندرىه فايدا (ولد عام ١٩٢٦) أكثر من أى مخرج آخر، فى وضع السينما البولندية على خريطة السينما فى العالم منذ أخرج أول أفلامه التمثيلية الطويلة «جبل» عام ١٩٥٥، ثم فيلميه التاليين «قتال» ١٩٥٧، و«رماد وناس» ١٩٥٨.

اعتبرت هذه الأفلام ثلاثية متكاملة عبر فيها الفنان عن جيله الذى بلغ سن النضج مع تحرير بولندا من الاحتلال النازى، وإقامة النظام الشيوعى التابع للاتحاد السوفيتى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ فى إطار تقسيم أوروبا بين المعسكرين

مشاكل المراهقة، إنها رواية من الروايات التي تصنف عادة بالروايات السيكولوجية أو روايات التحليل النفسي، ولكن مضمون الرواية، وكذلك الفيلم، لا يقتصر على التحليل النفسي.

إننا أمام فيلم عن ثلاث فتيات من الجيل الذي ينشأ في بولندا التسعينيات بعد سقوط النظام الشيوعي؛ جيل المستقبل القريب، أو جيل مطلع القرن الحادى والعشرين الميلادى الذى يبدأ جرافياً بعد سنوات قليلة، ولكنه بدأ تاريخياً عام ١٩٨٩. محور الفيلم ماريزيا (أنا فيلوكا) ابنة الفلاحين الفقراء التي تنتقل مع أسرتها إلى العاصمة وارسو حتى تلتحق بالمدرسة الثانوية. في المشهد الأول قبل العناوين نرى ماريزيا في القرية تعمل مع أمها وأختها في الحقل، وفجأة تأتيها الدورة الشهرية لأول مرة. وفي النصف الأول من الفيلم نرى العلاقة بين ماريزيا وكاشيا (أنا موشا)، وفي النصف الثاني نرى العلاقة بينها وبين إيفا (أنا بوفيرزا)، ويجمع المشهد الأخير بين الثلاثة.

أسرة ماريزيا المكونة من الأب والأم والابناء ماريزيا وأختها الصغار (ولدان أحدهما طفل ضرير وبنت) في انتقالها من القرية إلى العاصمة وارسو تبدو مثل بولندا في انتقالها من نظام إلى آخر. فالمرحلة الجديدة الانتقالية بكل معنى الكلمة تنعكس في العاصمة وارسو أكثر من أيام مدينة بولندية أخرى بالطبع. وفي

«التضامن» في مطلع التسعينيات إلى مرحلة ما بعد النظام الشيوعي بعد «ثورة» ١٩٨٩ وسقوط الاتحاد السوفييتي. بل إنه ليس مجرد شاهد، وإنما شارك في صنع أحداث مصر.

«من تكون هذه الفتاة» أول أفلام فايدا التي تدور في الزمن المعاصر لانتاجها منذ فيلمه «رجل من حديد» عام ١٩٨١ عن حركة «التضامن» الشهيرة، أو ثورة «العمال» مع «المثقفين» ضد النظام الشيوعي. وهذه الحقيقة ليست مصادفة. أدرك فايدا الفنان الأصيل الذي لا يخدم حسه النقدي، ويتنفس آلام وأمال شعبه، إن عليه كما أسهم في إسقاط النظام الشيوعي، العودة إلى الواقع المعاصر، وتناول الحياة في بولندا بعد سقوط ذلك النظام.. واستجتمع في فيلمه الجديد خبراته العميقية في الحياة والفن معاً، وقد تجاوز السبعين من عمره، وقدم عملاً فنياً يبدو في ظاهرة بسيطاً، ولكنه شهادة جديدة عن مرحلة جديدة ليس فقط في بولندا، وإنما في كل شرق أوروبا وكل العالم.

اختار فايدا رواية أدبية من أدب ما بعد الشيوعية عنوانها الأصلي «رواية غامضة عن النمو» للكاتب توميك ترازانسا صدرت عام ١٩٩٤، وترجمت إلى الإنجليزية في العام نفسه، وكانت من أكثر الكتب مبيعاً في بولندا وبريطانيا والولايات المتحدة. موضوع الرواية، وكذلك الفيلم، عن ثلاث فتيات زميلات في فصل واحد في إحدى مدارس وارسو الثانوية، يناهزن الخامسة عشرة، وكل منهن تعيش

اللهو والعبث. وبين كاشيا وإيفا تضطرب ماريزيا وتتقلب حياتها في المدرسة وفي البيت مع أسرتها أيضاً ولكنها لا تفقد الحلم بأن تتمكن من علاج شقيقها الطفل الضرير. ويزداد اضطراب ماريزيا عندما يموت والد كاشيا فتحاول الانتحار، ولكنها تنجو. وعندما تذهب ماريزيا لزيارة كاشيا بعد شفاؤها تجد في صندوق البريد خطاب الناقد الموسيقي، وهنا نصل إلى المشهد الأخير الذي يكشف مضمون الفيلم.

تفتح والدة كاشيا الباب فترى ماريزيا، وتترکها تدخل، وتغادر إلى عملها، تدخل ماريزيا من دون أن يشعر بها أحد، فتجد كاشيا مع إيفا يتحدثان عنها، ويسخران منها، وتقول كاشيا لإيفا إن ماريزيا تتصور نفسها شيئاً، ولكنها في الواقع الأنسنة لا شيء، وهي الترجمة الحرافية لعنوان الفيلم، والتي فضلت أن تترجم معناها إلى العربية «من تكون هذه الفتاة». تصدم ماريزيا صدمة عنيفة، وتخرج من شقة كاشيا من دون أن يشعر بها أحد أيضاً، ولا تملك من وسائل «الانتقام» سوى تعزيق خطاب الناقد الموسيقي.

فإذا في فيلمه لا يدافع عن النظام الشيوعي الذي سقط، ولا يهاجم النظام الجديد الذي يولد، ولكنه يؤكد الحقيقة التي تبرز بوضوح في بولندا وشرق أوروبا والعالم كله بغض النظر عن الاشتراكية أو الرأسمالية، وهي العودة إلى مجتمع غالبيته من الفقراء، وأقليته من الأثرياء. وربما يكون الطفل الضرير الذي نراه طوال الفيلم

المشاهد الأولى بعد العناوين يbedo تبرم الأسرة خاصة الأم من الحياة الجديدة، فبعد أن كانوا يعيشون في قرية صغيرة ويعملون في الحقول ويشاهدون الأفق، نراهم في شقة ضيقة بدور على من عمارة من عمارات الفقراء يصعدون إليها بمصعد كهربائي، ويرتدون من العلو الشاهق، ولا يقتربون من الشرفة، ويكتفون بإغلاق الباب عليهم.

تدخل ماريزيا المدرسة وببرها سلوك زميلتها كاشيا التي ترتدي ملابس الغجر، وتتصرف وكأنها تملك المدرسة وليس مجرد طالبة بها، حتى أنها تضرب أحد التلاميذ أمام المعلمة لأنها سخر من ماريزيا. وندرك أن كاشيا من أسرة ثرية تعيش في منزل فاخر، وأنها ابنة طيبة ورجل فرنسي التقى مع أمها في تونس وأنجبها من دون أن يتزوجا. تعيش كاشيا في عالم خاص وتقرا باسكال باللغة الفرنسية، وتتلقى الموسيقى باستخدام الآلات الحديثة في منزلها، ولكنها تعانى من الصرع، وتقول لماريزيا إنها لا تؤمن بشيء، وأن في داخلها شيطان يحكم كل سلوكها، وأنها أرسلت أول مؤلفاتها الموسيقية إلى أكبر نقاد الموسيقى، ولا تزال في انتظار رأيه.

وتتبهر ماريزيا بسلوك زميلتها إيفا أيضاً، وهي بدورها فتاة ثرية يملك والدها أحد الفنادق الجديدة ويتبادلان الحديث عن التليفونات المحمولة، ولا يجدان الوقت للحديث مع إيفا. ولكن إيفا على التبليغ من كاشيا، لا تهتم إلا بجمالها، وتدير المقابل على سبيل

كان أوهاماً رمزية، وكيف استطاع المخرج أن يتغلب على الرقابة؟

** هذا صحيح، ومن ناحية أخرى كان الجمهور في العالم يهتم بما يحدث في بولندا، حيث كانت بولندا تمثل بعض الاستثناء على نحو ما. كانت الرقابة في بولندا دانياً أضعف منها في دول شيوعية أخرى. كانت بولندا تعكس ما يدور في العالم الشيوعي، ومن هنا جاءت قوتنا. كان العالم مهتماً بما حاول أن نقوله في أفلامنا. الآن وقد سقط حائط برلين لم تعد هناك حاجة للأفلام كوسيلة للتعرف على ما يدور في ذلك العالم. يمكنك الآن أن تذهب إلى موسكو مباشرة للتعرف كيف يفك الناس.

* لماذا تعانى الأفلام البولندية مثل أفلامك من التوزيع المحدود في بولندا؟

** لا يزال من الممكن صنع أفلام من غير صعوبات كبيرة لأنك تستطيع الحصول على المال اللازم لصناعتها من التليفزيون ومن دعم الدولة، ولكن المأساة حين تحاول عرض هذه الأفلام في بداية التسعينيات توقف الجمهور عن الذهاب إلى السينما، وكان هناك انفجار الفيديو، وتم إغلاق العديد من دور العرض السينمائى وتحولت إلى مخازن أو أسواق. كان في بولندا ٣٠ ألف و٨٠٠ دار عام ١٩٤٦، والآن يصل عددها ٨٠٠ فقط في بلد يربو سكانه على ٣٨ مليون نسمة. يمكنك القول بأن وصول الأفلام الأمريكية إلى بولندا في بداية التسعينيات أعاد الجمهور مرة

هو التعبير عن مستقبل العالم الجديد الذي لا يزال مجهولاً.

أندرية فايدا: الجمهور ليس مهتما بالتضامن ولا يريد رؤية ليش فاونسا أو آى من السياسيين!

نشرت «نيوزويك» الدولية (١٧ مارس ١٩٩٧) هذا الحوار الذي أجراه مراسلها أندره ناجورسكي مع أندرية فايدا في مهرجان برلين.

* لماذا لا يهتم جمهور السينما اليوم بالتاريخ أو بالأحداث السياسية الأخيرة؟

** ليس من الصعب تفسير ذلك ظالماً يشاهدون عالم السياسة كل يوم على شاشات التليفزيون. السياسة لهم الجمهور في الأفلام عندما تكشف الأفلام عن جوانب خفية من الواقع، ولكن حيث لم تعد هناك جوانب خفية، كما هو الحال الآن، فالجمهور لا يهتم. الجمهور ليس مهتماً بالتضامن، ولا يريد رؤية ليش فاونسا أو آى من السياسيين. الشباب الآن يعيشون حياتهم. إنهم يكتشفون للمرة الأولى متعة الحياة لأنهم يحصلون على ما يريدون: الطعام، معنى الاسترخاء، الألعاب المناسبة التي تقدمها لهم الصناعة الغربية.

* ألم يكن من الأسهل أن تكون مصانع أفلام في ظل النظام الشيوعي، حيث كان الجمهور يتلهف لمشاهدة آى شيء حتى لو

ليست مشكلة أن جمهورنا لا يريد أن يشاهد أفلاماً، وإنما أن جمهورنا تغير، ونحن صناع الأفلام لم نتغير بما فيه الكفاية.

* لماذا تجذب الأفلام التشيكية جمهوراً أكبر من جمهور الأفلام البولندية؟

** التشيك يهتمون بالفرد أكثر من السياسة التي كان لها الدور الأساسي في أفلامنا. إنهم أكثر تحضراً بمعنى الإحساس بشخصيتهم الذاتية. ولهذا عندما يكون هناك غزو ثقافي، أو عندما تفتح الحدود، فإنهم يعرفون كيف يدافعون عن أنفسهم.

* هل تنوى صنع المزيد من الأفلام؟

** ليس هذه السنة. إنني أعطى أغلب وقتى للمسرح أقوم أيضاً بتأسيس مدرسة جديدة للفيلم فى كراكوف. أشعر بأن هذا أهم ما يمكن أن أفعله الآن. فى عام ١٩٩٥، بعد عشر سنوات من نهاية الحرب، بدأنا مرحلة جديدة فى تاريخ السينما البولندية، وربما تحتاج الآن إلى عشر سنوات لبدء مرحلة جديدة تعبر عن التحديات الجديدة كما عبر جيلى عن تحديات بعد الحرب.

كلمات قليلة عن الأفلام

مقال بقلم

أندريه فايدا

ترجمة احمد فوزى مطا الله

في عام ١٩٧٧ كتب أندريه فايدا هذا

آخر إلى السينما. عدد الأفلام الأمريكية التي تعرض الآن كل سنة بين ٢٠٠ و٢٣٠ فيلماً. الأفلام البولندية حتى تلك التي يمكن أن تجذب الجمهور توضع جانباً. إنها أفلام تفتقد إلى «الترويج»، الذى تحتاج إليه كل بضاعة في عالم اليوم، وعلى أيام حال فهذه ليست مشكلة بولندية فقط، وإنما هي جزء من مشكلة السينما في أوروبا بصفة عامة.

* هي تعنى مشكلة كيفية محاربة هوليود؟

** ليس كيفية محاربة هوليود، ولكن كيف تبقى على إنتاج الأفلام بلغتك القومية. إننا لا نريد أن نحل محل الأفلام الأمريكية، إنها غير قابلة لأن تحل محلها أفلام أخرى، ولكننا لا نريد أن يكتفى الجمهور بها. هناك خبرات تاريخية وثقافية وخبرات أخرى لم يتمتعنا لا يمكن أن تعبر عنها الأفلام الأمريكية. إنه أمر غير طبيعي لو وجدنا عاداتنا الاجتماعية خلال السنوات القليلة القادمة تتحول إلى تقليد الأفلام الأمريكية. إننا نعيش في بلد له تقاليده الخاصة وطموحاته وشخصيته التي يجب أن تتعكس في أفلامه.

* لقد قلت إنك تحب بعض أفلام هوليود؟

** بالطبع، إنها أفلام تصنع بشكل متوازن وشخصيات مثيرة للإعجاب، وعلى أيام حال فهي صناعة الأفلام الوحيدة الحية في العالم اليوم، وطالما لا تجد أوروبا لفة مشتركة مع جمهورها فصناعتتها لن تبعث مرة أخرى. إنها

العالم، وهو طريق مفتوح عندما تتحدث بجدية عن أنفسنا.

إبني أعرف نفختي الخاصة

إن دور الفنان في بولندا يختلف عنه في بلاد أخرى، فإنه أمر لا يخلو من دلالة أن ذلك البلد الذي كان مستعمرًا لمائة عام ظل دائمًا في حالة رعي بقوميته، وظل من الناحية الثقافية مقدرا العمل الخالق لفنانيه. لقد شعر الفنانون وقطاع ملmos من المثقفين دائمًا بمسئوليتهم تجاه مصير وطنهم، وظلوا مرتبطين دائمًا بالنشاط الوطني، ولذلك يختلف دورى كمخرج سينمائى عما يفعله الآن رينيه فى فرنسا، إنه مبتكر للسينما الجديدة، ولكن لا يكتاراته جذور عميقه فى التقاليد الثقافية والخلافة لفرنسا، فنانيا كان ما نقوله عن «مارينبار» فإنه فيلم مستلهم من هذه التقاليد ودرك لأسسها. وإذا تخيلنا فيما ممايلاً صنع فى بولندا، فإنه سينصب كورة على معطف من جلد الماعز، سينصب كزهرة تنتمى على الحجر. وبعد ذلك كله فلا يمكننا أن نعتبر فلافيسيبيانسكي ولازيرومسكي (١) سباقين إلى طريقة بهذه في التفكير. وربما كان جيلينا هو آخر من يتبع هذا الطريق، ولكننى يجب أن أعزف نفختي الخاصة فى هذا الأوركسترا للسينما الحديثة حتى يمكن سماعى تماما، واننى أدرك إدراكا كاملا أن هذا أمر تزداد صعوبته.

عندما أشاهد أفلام «بولنارسكي» أو «شكوليموفسكي»، فإننى أدهش من

المقال تحت عنوان «كلمات قليلة عن الأفلام» وترجمه الكاتب الراحل أحمد فوزى عطا الله فى جريدة «السينما والفنون» التي صدرت عن دار الجمهورية للصحافة فى نفس العام. ونظرا لأهمية المقال نعيد نشر ترجمته الكاملة فى هذا الملف.

إبني أحمل تقديرًا أكثر للقيم الانفعالية، فالأفلام المنشقة لا تصل إلى المتفرج، ينبغي أن تكون الوسائل المستخدمة، وسائل انفعالية ليظهر تأثيرها، الأبطال يستثثرون انفعاليتهم، إن شعارى هو: «أبطال من الممثلين يستخدمون لغة متوقفة فى موقف درامية».

السينما والأدب

للسينما إمكانات مختلفة من الأدب، إنها وسيلة الاتصال الأكثر شعبولاً. ماذا تعرف من الأدب اليابانى؟ لا شيء بالتأكيد، ولكننا رأينا أفلاماً يابانية، وحتى إذا ما أخذنا فى اعتبارنا أن هذه الأفلام لم تذبح أعداداً ضخمة من المشاهدين كما هو الحال مع أفلام أخرى، حتى مع ذلك فإننا ندين بالشكر لهذه الأفلام، التى أوجدت اليابان لها.

لقد أصبح من الممكن أن يعرض فيلم «ماس ورماد» فى ذلك البلد البعيد حيث استقبل بصورة مناسبة. ولكن الأدب البولندي أكثر مسؤولية من استيعابه. لقد تبع فيلم «ماس ورماد» ترجمة لرواية أندريلن يفسكى التى أخذ عنها الفيلم إلى اليابانية. علينا أن نقبل ببساطة حقيقة أن السينما تقدم بعدها واسعاً يؤدى بنا إلى

أقوله، لقد أردت أن أنقل رؤيتي للواقعية التي فترت بها، ولم أعد هذه التأثيرات مقدماً، لقد أنت ببساطة نتاجاً لطريقتي في النظر إلى الأشياء وطريقتي في التفكير، من ديناميات عملية الخلق نفسها. ولكن لازم ذلك دائماً مواجهتها لمقاومة مادة الفيلم نفسها، استقبال الجمهور.. إلى آخره، إنني لم أفكر أبداً بأن هذه التضحيات والسليمات التي قدمتها من أجل تحقيق هذا الاتصال كانت حلولاً توفيقية فنية إجبارية، ففي فن السينما توجد حلول توفيقية مختلفة، وبعض هذه الحلول صحيح، إنها النتاج الطبيعي لعملية الخلق الذي يتوجه باحثاً عن المتغير.

الشارارة النادرة

في اللحظة التي ينتهي فيها العمل الفني تماماً، يفقد العمل في الفيلم كل جاذبيته بالنسبة لي. فإن جمال عملية إخراج الأفلام يتأتى من حقيقة أن المرأة يواجهه مغامرة، يعمل مع حياة، ولذلك فإنه يقوم بتغيير مادة، إن إخراج الفيلم ليس فقط مجرد مادة أو خطة عامة، ولكنه أيضاً بحث بديهي، مثل الكاتب الذي يحاول باستمرار أثناء الكتابة أن يجد كلمات أفضل، ولذلك فإن مخرج الفيلم يتعقب دائمًا شرارة النادرة والصحيفة تعبيراً مراوغاً، ولعل ذلك هو تماماً ما يكون عليه إيقاع الخـ.

(هامش)

١- ستونسلاف فيسبيانسكي (١٩٦٩ - ١٩٧٧): كاتب مسرحي وشاعر ورسام،

أنهم قد وجدوا مدخلاً لواقعنا بالطريقة التي قدموها، ولكن لعل طريقتهم صحة وصحيحة أكثر، وربما تميل إلى اتجاه خارج الأسلوب الذي أخذنا ملامحه متاخرين كثيراً، وإن كنت لا أظن ذلك وإلا لتوقفت عن صنع الأفلام.

هل يمكن أن

يصبح الفيلم ملحمة؟

هل يمكن أن يستقر على هذا النوع من الشكل؟ فلأخبركم بالحقيقة، إن الملحمة الأصلية بالنسبة لي على مستوى صانع الفيلم في يومنا هذا (كافلام فيليني وبرجمان وانطونيوني والأفلام الأمريكية) تصبح كوجه شخص واحد، تم تصويره عشرات الأعوام.

صورة مثل

طلقة الرصاص

إنني مقتنع بعمق بالتضال بإصرار من أجل أسلوب لا يقمع الأعمال العميقة والأصلية، إن خصوصية مخرج الفيلم تأخذ شكلاً باكمله من نفسها، بين ما يريد أن يقوله والإمكانات المتاحة لديه ليعبر عنها، لقد كنت دائمًا مهتماً بترجمة المصور، مشبعاً برمزية مكشوفة أو خفية، لغة بهذه يمكن احتواها حتى في مشهد واحد، مؤثرة كطلقة الرصاص.

إن المشاعر تضفي متعة على الصورة وتؤصل في الوقت نفسه العناصر التي تغزو الخيال والأحساس والأفكار.

لقد عنيت دائمًا بجدة ما أردت أن

الجمهور البولندي لها، وفي التعريف بالسينما البولندية في الخارج وتقديرها. في سنة ١٩٨١ أنتجه صناعتنا السينمائية أربعين فيلماً ومثلها للتليفزيون. عندما بدأت العمل في السينما كان كل ما نتجه من خمسة إلى سبعة أفلام في السنة، ولم يكن التليفزيون موجوداً.

في هذه السطور القليلة يلخص فايدا إنجازه وفي وصول الكتاب (٤٥) صفحة من القطع الكبير) لا يتحدث عن حياته، وإنما ينقل خبرته عبر مسيرة الطويلة التي بدأت عام ١٩٥٠. عندما أخرج أول أفلام التمثيلية القصيرة في أولى سنوات دراسته بمعهد «لودز»، تحت عنوان «الحياة غنية بالأفكار» يقول فايدا: «يمكن لحكاية موضوعة في المكان الصحيح ببراعة يتطلبها الفيلم أن تخلص في لحظة ما يمكن أن ترسمه في أي عدد من المشاهد الوصفية المضجرة»، وعن ما أطلق عليه «شرك النص» يقول: «يظن كثير من كتاب النصوص قليلاً الخبرة، أن الوصف الدقيق الفصل لما يجب أن يقوم به الممثلون من مشهد لأخر يحس الكاتب من تزوّات وقرارات المخرج الاستبدادية. لخطأ أكثر من هذا، فكر فقط في أنتيجون. لم يقدم سوفوكليس أكثر من بعض التعليمات بين قوسين، لأن شخصية أنتيجون معبر عنها بكمال في الحوار وفي الحديث نفسه. هذا يسفر لماذا لا يستطيع أي مخرج على الأرض، شاب كان أم كهلاً، غبياً أم ذكياً، أن يخرب أنتيجون. ولا تستطيع مثلاً، جيدة أم

قدم تقاليد المسرح البولندي في صياغة عالية القيمة، كما قدم المشاكل المتعلقة بحرب الاستقلال البولندية. ستيفان زيرومski (١٨٦٤ - ١٩٢٥): شاعر وروائي بولندي يتجلّى في أعماله الثرية الخلاقة إحساسه بالظلم الاجتماعي.

الترجمة العربية لمذكراته الروائية المزدوجة

تعتبر سلسلة «فن السابع» التي تصدرها وزارة الثقافة في سوريا منذ بداية التسعينيات أهم سلسلة كتب مترجمة عن السينما صدرت في اللغة العربية. قبل هذه السلسلة كانت الغالبية الساحقة من الكتب المترجمة عن السينما، والتي لا تتجاوز ٥ كتباباً في مائة عام في كل الدول العربية عن حرفية السينما. وجاءت سلسلة وزارة الثقافة في سوريا وجعلت المكتبة العربية مثل مكتبات اللغات الأخرى بترجمة الكتب التي تتناول تاريخ السينما، ومؤلفات أهم المبدعين في العالم، والدراسات التي تتناول أفلامهم. ومن بين هذه الكتب «الرواية المزدوجة: حياتي في السينما» لفنان السينما البولندي أندريه فايدا، والذي يعتبر من كبار مخرجى العالم، والذي ترجمة صلاح صلاح وصدر عام ١٩٩٣.

يقول فايدا: «ترتبط تجربتي الشخصية بما أجزته في بلدي في المقام الأول. كنت محظوظاً جداً لوجودي في فترة بداية مناجاة السينما في بولندا، وأسهمت في عملية تقبل

تصوير المشهد من أوله إلى آخره من دون تحريك الكاميرا. كنا نختلف باللحقة المائنة عندما بدأت عملى فى السينما فى الخمسينيات، اليوم لا يشعر أحد حتى عندما نصل إلى اللقطة خمسمائة».

ويعبر فايدا عن إيمانه بالممثل إلى درجة القول بأن «على المخرج الذى لا يحب الممثلين، ولا يفهم مقدار معنوية مهنتهم أن يختار منهأ أخرى». وكذلك عن إيمانه ب مدير الإنتاج عندما يقول «إن فكرة وإعداد جدول التصوير تتطلب مخلية وموهبة مثل أى مسعى خلاق آخر. إذا نشلت فى التعرف على الاعتبارات الفنية المتعلقة بربط جدول الإنتاج معا، فإنك تجازف بتعریض الفيلم للخطر قبل الشروع فيه. يفسر هذا لماذا منحت مؤسسة السينما البولندية مديرى الإنتاج مرتبة فنانين». وبحكمة بالغة يوجه حديثه إلى المخرج الشباب قائلاً: «صحيحة أن كل فيلم حالة فريدة، لكن ثمة أشياء مشتركة فيها جنively. لا تبدأ فى تصوير اللقطات السريعة القصيرة ذات الأهمية الثانوية، ذلك إذا أردت ألا تغوص فى مستنقع وتضل طريقك».

وفى تفضيل التصوير فى الأماكن الحقيقية عن الديكورات يقول فايدا: «تشجع القيود التى تفرضها الأماكن الحقيقية تلقائياً المخرج على أن يصبح أكثر إبداعاً ومدير التصوير أن يبحث عن حلول جديدة لمشاكل الإضاءة. يعطيكى المكان الداخلى الحقيقى شعوراً مؤكداً بأنى فى مكان يحمل طابع الحياة الواقعية. إنه مكان مربوط

سيئة، أن تخون تماماً الحس الأساسى للشخصية التى تؤديها».

ويلفت فايدا النظر إلى زاوية يعرفها الجميع، ولكن من دون إدراك مدى أهميتها فى قوله: «أعتقد أن بالإمكان كتابة تاريخ السينما بتتابع تطور الكيفية التى صورت بها الأفلام، وبشكل أكثر دقة، بتتابع التقدم الخرقى لحساسية الفيلم».

إن لهذا التطور تأثيراً على صناعة السينما أكثر مما نعتقد. عندما بدأت فى إخراج الأفلام كانت هناك معادلة فى غاية البساطة: المشاهد الداخلية يجب أن تصور فى الاستوديو، والخارجية فى ضوء النهار؛ فى السنوات الأخيرة لم أصور فى الاستوديو سوى اللقطات التجريبية. اليوم يمكن أن تصور الأفلام عملياً فى أى مكان يقتضيه الحديث؛ فى الشقق والمصانع ومكاتب الصحف أو أى مكان يخطر ببالك. يعود الفضل فى هذه الحرية الجديدة إلى تزايد حساسية الفيلم من سنة إلى أخرى».

بساطة وبلافة الأستاذ يلخص فايدا الفرق بين السينما الصامتة والسينما الناطقة والسينما المعاصرة، فى أيام السينما المبكرة، قبل الأفلام الناطقة كان هناك ما يمكن أن أدعوه «الموشتاج الديناميكى»، أى لقطات قصيرة ترافق الحديث عوض الصوت المفقود. وفي الأيام المبكرة للأفلام الناطقة، تجد اللقطات الساكنة، عادة لقطات طويلة أو طويلة جداً تستمر مئة إلى الأبد. كان على المخرجين فى تلك الأيام أن يصنعوا أوضاعاً سخيفة حتى يمكن

شيء هو معرفته وضع شخصيته في كل مشهد، وعلى عكس المسرح حيث يتحرك الممثلون من مشهد افتتاحي إلى مشهد ختامي، فإن السينما تصور على مقاطع، لذا، مالم يكن الممثل دائمًا مدركاً لما حدث لشخصيته في المشهد السابق، وما يصوّر الآن، وما كانت عليه حالته النفسية حين ذاك، وما علاقته بالشخصيات الأخرى، فإنه من غير الصعب أن يفقد نفسه في الفوضى العادمة.

وعن المنتاج يتبه فايدا إلى خطورة «أن يتمسك المخرج بالفكرة التي يملكتها عن الفيلم، في حين أن المادة التي تم مونتاجها تخبره بشيء آخر مختلف. إن شيئاً جديداً ولد في عملية المنتاج عليه الاعتراف به، وأخذه بعين الاعتبار. يشبه هذا قائدنا عسكرياً يصر على خطته للمعركة رغم الأخبار المحبطة التي يتلقاها من ميدان القتال». وأخيراً يتناول فايدا شريط الصوت ويوضح أن التقاط الصوت مباشرة أثناء التصوير أفضل من الدوبلاج في الاستوديو، ويقول: «ما أقنع السينمائيين أخيراً بأنهم ليسوا في حاجة للوراء إلى الدوبلاج هو تأثير التليفزيون بمقابلاته الحية وتقاريره الميدانية. دهش السينمائيون فجأة لتلائية الحوار وعفوية المفردات وقتها رغم تكرارها، وكلامها السريع المختلط. أدرك العاملون في هذا الحقل الانسجام العميق والغامض بين الصوت والمصورة عندما سجلوها معاً».

يرى فايدا أن الرقابة الحقيقة ليست

بشكل عضوي بالعالم المحيط به، المصعد، الدرج، فناء البيت، الباب الموصى للعمارة، الشارع في الخارج، وقبل كل شيء يخبرنا هذا المكان شيئاً عن حياة الناس الذين يعيشون فيه».

لا يتزدد فايدا في القطع بأن الجمهور هو «الحكم الوحيد في السينما».

وبأن شارلى شابلن الفنان «الكامل»، يقول: «عرف شابلن أن الإنسان حالم دائم رغم معوقات الحياة، وإنه يعتقد دوماً أن حياة أفضل قادمة، حتى وإن تطلب ذلك مصارعة دب رمادي، أو مواجهة رئيس العمال المساعد أو المخاطرة بالرقبة على المقصلة. بالنسبة لنا نحن الخرجين يمثل شارلى الفنان الكامل لهمنتنا: أفضل مثال يصبوا إليه صانع الأفلام: أتذكر دائمًا القصص التي تروى عن شابلن وهو يرسل مساعديه إلى الضواحي ومعهم بكرات من الفيلم خارجة لتتها من الكاميرا، وبعد ذلك يسألهم بلهفة هل ضحك الأطفال؟».

وفي كلمات قليلة يمسك فايدا بالمعنى الحقيقي في صناعة الفيلم وهي «التتأكد من أن هناك حسماً بالاستمرارية على كل المستويات طوال الفيلم: أداء الممثلين، جو كل مشهد، الطريقة التي تربط بها معاً، والإضاءة. هذا الحس بالاستمرارية هو الذي يسمح للمفترجين بمتابعة خيط الحركة في الفيلم من أوله إلى آخره». ويربط فايدا بين هذه الاستمرارية وبين التمثيل، ويقارن بين التمثيل في المسرح والتمثيل في السينما، ويضع يده على الفرق الدقيق في قوله: «من وجهة نظر الممثل، أصعب

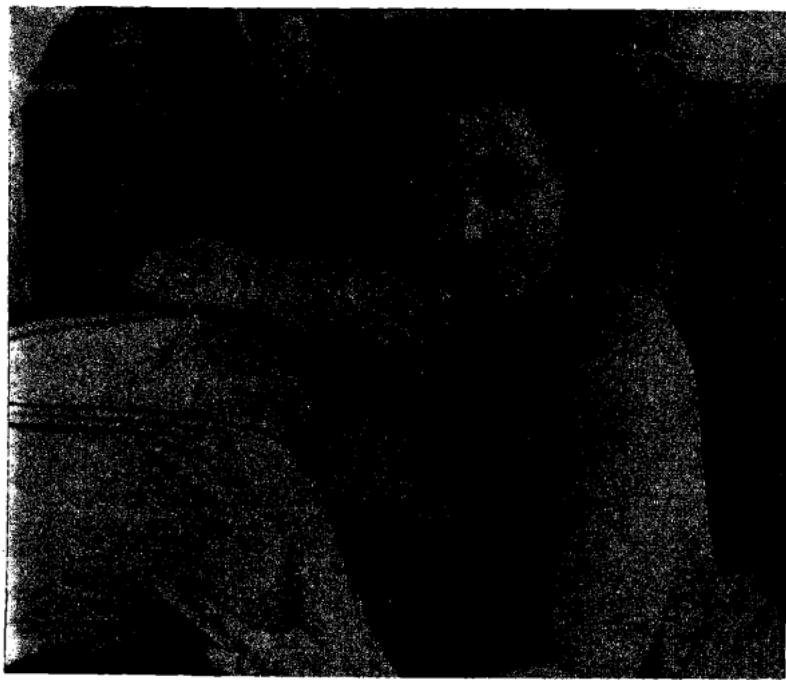
أندريه فايدا بيوجرافى - فيلموجرافى

- * مخرج وكاتب مسرح وسيينا
وتليفيزيون.
- * ولد في ٦ مارس ١٩٢٦.
- * استشهد والده في الحرب العالمية الثانية وكان ضابطاً في الجيش البولندي.
- * اشتراك في المقاومة السرية ضد الاحتلال النازى أثناء الحرب العالمية الثانية.
- * درس الرسم في أكاديمية كراكوف للفنون الجميلة.
- * تخرج في معهد لودز للسينما سنة ١٩٥٢.
- * أفلامه التمثيلية القصيرة:
 - ١- بينما أنت نائم ١٩٥٠.
 - ٢- ولد سنه ١٩٥٠.
 - ٣- وارسو: الحب في العشرين ١٩٦٢.
 - ٤- الحابل والنابل ١٩٦٨.
- * أفلامه التسجيلية القصيرة:
 - ٥- فخار الزا ١٩٥١.
 - ٦- نحو الشمس ١٩٥٥.
 - ٧- دعوة خاصة ١٩٧٨.
- * أفلامه التمثيلية الطويلة:
 - ٨- جيل ١٩٥٥.
 - ٩- قتال ١٩٥٧.
 - ١٠- رماد وناس ١٩٥٨.
 - ١١- لوتنا ١٩٥٩.
 - ١٢- السحراء الأربعين ١٩٦٠.
 - ١٣- شمشون ١٩٦١.
 - ١٤- ليدي ماكبث من سيبيريا ١٩٦٢.
 - ١٥- رماد ١٩٦٥.

فقط «القيود المفروضة على الفنان والمبدع من الدولة، خاصة في الدول التي تتول مشاريعه، وبالتالي يصبح من موظفيها». وإنما تتبّع الرقابة الحقيقة «من الخوف من تخطي حدود الأدب والل spiele وذوق الزمن السائد والمعتقدات الأخلاقية والاجتماعية». ويقول: «من حسن حظ من هم في مهنتي أن الفيلم صورة، أو بدقة أكثر هو الشيء غير المحسوس بين الصورة والصوت والذي هو روح الفيلم». ثم يختتم السينمائي الفنان حديث عن الرقابة قائلاً: «كلا، لا يستطيع أحد مراقبة ما لا يقدر على فهمه، أو ما يتتجاوز مخيّله. أصنع شيئاً أصيلاً حقاً، فتحطم الرقابة تماماً: سيلقون بمقصاتها، ويهربون إلى بيوتهم».

وكما بدأ فايدا كتابه بتلخيص دوره في السينما البولندية، يلخص في نهاية علاقته بالسلطة بقوله: «أخذت الدولة الملايين من الخزانة العامة لتمويل أفلامي، الآن فيما يخص ضميري الفني لاأشعر بأنني قدمت أي التزام لهذه الدولة. هل يعني ذلك أنني بالحصول على المال العام وعدم تقديم شيء في مقابل أني قد خلت الدولة. هل كذبت عليها. كلا، لأنني في الوقت الذي أخذت فيه المال العام، فإني قد استعملته في سبيل الشعب، عرفت أن الشعب البولندي يحتاج أفلاماً. كيف عرفت ذلك، أمر في منتهى البساطة: من عدد المتذكرة التي بيعت، من دور العرض المليئة التي تعرض أفلاماً. هذه أكثر إشارة لسينما تعتبر ضرورية».

- .٢٨ - آنسات ويلكنو .١٩٧٩
- .٢٩ - الماسيدرو .١٩٨٠
- .٣٠ - رجل من حديد .١٩٨١
- .٣١ - دانتون .١٩٨٢
- .٣٢ - قصة حب المائية .١٩٨٢
- .٣٣ - وقائع قصص حب .١٩٨٦
- .٣٤ - الممسوسون .١٩٨٧
- .٣٥ - دكتور كورزاك .١٩٨٩
- .٣٦ - الخاتم .١٩٩٢
- .٣٧ - ناستاسيا .١٩٩٣
- .٣٨ - الأسبوع المقدس .١٩٩٥
- .٣٩ - من تكون هذه الفتاة .١٩٩٦
- .٤٦ - أبواب الجنة .١٩٦٧
- .٤٧ - كل شيء للبيع .١٩٦٨
- .٤٨ - صيد النباب .١٩٦٩
- .٤٩ - منظر بعد المعركة .١٩٧٠
- .٥٠ - غابة أشجار البتول .١٩٧٠
- .٥١ - بيلاتس والآخرون .١٩٧٢
- .٥٢ - الزفاف .١٩٧٢
- .٥٣ - أرض اليعاد .١٩٧٤
- .٥٤ - خط الظل .١٩٧٦
- .٥٥ - رجل من مرمر .١٩٧٧
- .٥٦ - ليلة نوفمبر .١٩٧٨
- .٥٧ - معالجة خشنة .١٩٧٨



نقد

ن

لعبة البدائل في «ميرامار» نجيب محفوظ

د. يمنى العيد

إضافة إليه وإلى مريانا، طلبة مرزوق، أحد الأثرياء، أو الباشوات، في العهد الملكي السابق والذى افتالت ثورة ١٩٥٢ أمواله، حسب قوله.

ثلاثة أشخاص تجمع بينهم الشيوخوخة، وإن كان عامر وجدي أكبرهم سنا، ثلاثة ينتهيون إلى جبل سابق وإن اختلقو رؤية، وموقفها فكريا، والثلاثة هؤلاء يتبادلون وحدهم النظر في خبر مقتل سرحان البحيري، أحد نزلاء بنسيون ميرامار، ويستعرضون معا، دون التزام الآخرين الذين كانوا قد انضموا إليهم وجمعتهم بهم مودة العيش المشترك، مسألة القاتل، لكن دون جدوى.

ويبقى السؤال مطروحاً:

تنتهي حكاية عامر وجدي في الفصل الأول من رواية «ميرامار» بمقتل سرحان البحيري، تدخل مدام مريانا، صاحبة بنسيون ميرامار على عامر وجدي المعتكف منذ ثلاثة أيام في غرفته، وتقول له: «قتل سرحان البحيري» (ص ٣٥). ثلاثة فقط من الشخصيات الروائية الكثر الذين قدمهم الفصل الأول يتباينون في النظر والرأي في مسألة القتل، ويستعرضون، حسب رواية عامر وجدي، «كافحة الاحتمالات»، وعامر الأولى، حسني علام، منصور باهى، أبو العباس» (ص ٥٤).

«تاء» عامر وجدي تعنى في «فكرتنا»،

القتل وينقل الجريمة من مستوى الدلالة الفردية إلى مستوى الدلالة العامة، أو من مستوى الدلالة الواقعية إلى مستوى الدلالة الرمزية. أو من مستوى الحادث الفردي إلى مستوى الحدث التاريخي، إنه زمن الاشتراكية في مصر في النصف الأول من السبعينيات.

السؤال المضمر :

انطلاقاً من هذا التصور الذي أفترض حول سؤال المعرفة الذي يبني الرواية، والذي سأحاول، في إطاره، أن أظهر أن بنية الشكل ليست ببنية شكلية، بل هي بنية دلالية موظفة، أي محكومة بموقع فكري في الثقافة تقوله في الوقت الذي يصوغ فيه هذا الموقع منطقها الداخلي.. انطلاقاً من هذا التصور أبدأ بالتوقف عند سؤال المضمر:

من هو سرحان البحيري؟

وكيل حسابات شركة الإسكندرية للغاز» (ص ٣٢).

هذا تقدم صاحبة البنسيون النزيل الجديد إلى عامر وجدى، وطلبة مرزوق، سرحان البحيري هو الشاب الذي ينضم إلى ثلاثة شيوخ في البنسيون، ثم يصل حسني علام، شاب آخر وأصغر سنًا من البحيري، ثم يأتي النزيل الأخير، منصور باهى، وهو الأصغر من النزيelin السابقين.

ثلاثة شباب يتراءب وصولهم وفق تراتب أعمارهم، كأنهم بذلك يشيرون إلى تاريخ لزمنهم القادمين منه إلى البنسيون. أو كأنهم بانضمامهم، هم الشيان الثلاثة، إلى الشيوخ الثلاثة،

من قتل سرحان البحيري؟ غير أن السؤال الذي تطرحه الرواية عن القاتل يضم سؤالاً آخر عن المقتول:

من هو سرحان البحيري؟
حكاية أناس البنسيون التي رواها عامر وجدى في الفصل الأول من الرواية، والتي توحى بأنها شبه كاملة، تبدو غير كافية، لا لمعرفة القاتل، بل أيضاً لمعرفة المقتول، أو ما يعنيه المقتول في شخصيته وفي سلوكه وفي فكره. هكذا يستمر السرد، بعد الفصل الأول، لمعرفة القاتل / المقتول، وربما لمعرفة آشخاص آخرين جمع بينهم كلٌّ لسبب، البنسيون، وكانوا، بمعنىٍ عامر وجدى بهم إلى منصب الرواوى، شركاء في هذه الجريمة. جريمة أن يكون المقتول قاتل نفسه.

من هنا يبدولى أن السؤال المضمر، سؤال من هو سرحان البحيري؟ أي سؤال معرفة المقتول، هو الذي يحكم منطق الرواية ويبير السرد بإقامة بنية عالمها. فرواية «ميرamar» ليست، كما سنرى، رواية بوليسية، أي رواية تقوم على ترابط مجموعة من الأدلة تكشف القاتل، وبالتالي، فإن معرفة القاتل ليست هي المعرفة التي تشكل حافز السرد ووجهته الداخلية العميق، بل هي معرفة المقتول بما يعنيه في الرواية، من ممارسة وسلوك وتعامل مع الثورة الناصرية. وربما أمكننا استباق البحث والقول بأن معرفة القاتل هي، في البعد الحقيقي لها معرفة المقتول. لأن معرفة المقتول كتاريخ حياة، هي ما يضيء دلالات

إننا في صلب القاعدة الاقتصادية التي ترتكز إليها ثورة ١٩٥٢ المصرية. ثورة الفلاحين والعمال، الريف والدلتة، الأرض والمصنع، القطن واليد العاملة، عمادان أساسيان في الاقتصاد المصري وفي بنية المجتمع والوطن تقوم عليهما الثورة، وسرحان البھيرى يمسك بالإدارة المالية. يعيش، كما يقول، بين العمال. وهو، كمسئول عن الحسابات، يبدو لنا مسؤولاً عن معاش هؤلاء العمال. حلقة بسيطة، ولكن مهمة، هذه التي يمسك بها سرحان البھيرى إذن. إنه أشبه ببرغى في نظام.. المال.. به ترتبط، وبشكل غير مباشر، القوى المنتجة. الاقتصاد. وثورة الاقتصاد، وظيفة سرحان البھيرى في الشركة تقف به بين قدرتين للعمال: قدرتهم على العيش، وقدرتهم من ثم على مواصلة العمل والإنتاج. وعلى هاتين القدرتين للعمال تتوقف إمكانية استمرار المصنع، ومن ثم إمكانية استمرار القطاع العام كقوة اقتصادية في النظام الاشتراكي. وفي ذلك تجد الثورة الاشتراكية، كثورة سياسية، معادلها المادي، أي بناءها المنظومة العلاقات الاقتصادية والاجتماعية.

البواضي في الشخصية المزدوجة:
لكن سرحان البھيرى الذي يشغل هذه المستوىية الإدارية، يكتشف في الرواية عن شخصية مزدوجة: ظاهر وباطن. ظاهر ينتصر للثورة، وباطن يطعن الثورة.
في الظاهر وأمام الآخرين، أى أمام

يسعون، دون إفصاح، علامة فاصلة بين زمنين: زمن ما قبل الثورة، وهو زمن مضى وبقي محظوظاً في ذاكرة الشيوخ الثلاثة: عامر وجدى ومريانا وطلبة مرزوق، وزمن الثورة، وهو زمن حاضر يتناول على روایته الشبان الثلاثة: جسنتي علام ومنصور باهى وسرحان البھيرى. ويبقى عامر وجدى مجرد شاهد على تاريخ، يروى، كما يقول، ولا ينتقد. هكذا يقدم عامر وجدى الفصل الأول والأخير، كأنه بذلك يفتح الرواية لرواية آخرين يصنعون زمنهم، ثم يختتم الرواية لمشاركه الشهادة عليهم، ولتستمر، من بعد الرواية.

ستة أشخاص في الرواية يشكلون مجتمع البنسيون العائلي ويتذمرون إلى جيلين، إلى زمنين سياسيين: زمن الملكية وفيه الوفد وسعد زغلول، وزمن الثورة الاشتراكية التامرية. ومع الستة تبدو الفتاة زهرة واسطة العقد، صبية صغيرة زهرة. هربت من القرية متبردة على جوز جدها وشقاء حياتها، وجاءت المدينة راغبة في «الحب والتعلم والنظافة والأمل» (ص ٤٦). فقصدت البنسيون الذي كان يقصده والدها ليبيع لصاحبته ما يبيع فلاج من جبن وبيض ودجاج، لكن هي جاءت لتعلّم ولم يكن أمامها سوى أن تكون خادمة، خادمة للجميع.
سرحان البھيرى ينتمي إذن إلى زمن الثورة، ويشغل، في إدارتها، منصباً حساساً. وكيل حسابات لشركة صناعية يغذيها بالمواد الأولية. قطاع مهم في مصر هو قطاع زراعة القطن.

التخطيط لمصنع آخر. مصنع على حساب مصنع. مصنع خاس على حساب المصنع العام. كأن المصنع الذي يعمل فيه سرحان البحيري ليس، ومن حيث هو ملك للجميع، ملكاً له. أو كأن سرحان البحيري لا يعي، أنه مالك في مصنع، الكل، في النظام، الاشتراكي مالك له.

لكن هل يسرق سرحان البحيري المصنع الذي يعمل فيه لأنه لا يعي هذه الملكية المشتركة، أم على العكس، هو يسرق المصنع بسبب وعيه لهذه الملكية.

«كنا وقتذاك أعداء الدولة، أجل.. أما اليوم فتحنن الدولة» (ص ١٥٥). يقول سرحان البحيري لرأفت أمين (عضو في الوحدة الأساسية لشركة المعادن المتحدة)، الذي التقاه بعد خروجه من سماع محاضرة عن السوق السوداء، في المقى العام للاتحاد الاشتراكي.

وما يقوله البحيري يحملنا على التساؤل: هل كان البحيري عدوًّاً لدولة النظام الملكي لأن الدولة كانت وقتذاك تأكل تعب الفلاحين والعمال؟ أم لأن البحيري لم يكن في الدولة؟ وهل البحيري اليوم مع الدولة، أى صديقها وليس عدوها، لأن الدولة هي اليوم دولة العمال والفلاحين، أم لأنه هو الدولة؟

الجواب مضبوط في تسيير الرواية، وسرحان يقول في الرواية: «اما اليوم فتحنن الدولة». والدولة تحنن، والدولة تسرق الدولة، نحن نسرق نحن. كأن ما هو نحن هو حلالنا.

نزلاء البنسيون، يبدو متھمساً للثورة، مدافعاً عنها. «لقد خلق الريف خلقاً جديداً» (ص ٣٥). هذه هي الصورة التي يجمل بها الثورة في حضور طلبة مرزوق، ثم يضيف: «كذلك العمال، إني أعيش بينهم في الشركة فتعالوا وانظروا بأنفسكم» (ص ٣٥).

الريف والمصنع، وكلام عنهما له صيغة الخطاب السياسي ونبرته: الترويج، التلميح، الواجهة، والدعوة الموحية بعدم الخوف من البرهان. البرهان العيني. «تعالوا انظروا». إنها السياسة التي «تفرقع في السمر» كما يقول عامر وجدى.

لكن، وحين تعطى الرواية لسرحان البحيري، دور الراوى في الفصل ما قبل الأخير، نرى سرحان آخر، نرى الباطن، الفعل الذي يقدم عليه وكيل حسابات شركة الإسكندرية للفزل. الفعل الذي يناقض الكلام كلاماً، أو الفعل الذي يكشف الكلام ويستقطعه.

سرحان البحيري يتعاون مع على بكير (وهو ليس من نزلاء البنسيون) لسرقة المصنع الذي يمسك سرحان البحيري لفتر حساباته، ويتحمل مسئولية إدارته المالية «إنه بلا صاحب»، تصور ما يعنيه لورى من الغزل في السوق السوداء، عملية مأمونة ويمكن أن تكرر أربع مرات في الشهر» (ص ١٥٣).

هذا ما يقوله على بكير لسرحان البحيري مشجعاً. والبحيري الذى يذكر بتصيحة شريكه يسأل: «متى نشرع في العمل؟» (ص ١٥٣).

وعلى أنقاض المصنع المسروق يبدأ

البحيري على سرقة المصنوع، ويخون
وعده لزهرة.

التناقض المأزقى والاستبدال الطبقي:

يبدو سرحان البحيري، في هذه المعرفة التي تقدمها لنا الرواية، نموذجاً لطبقة اجتماعية، هي، في زمن الثورة الاشتراكية، في السلطة، ومن موقع وجودها في هذه السلطة، تعيش تناقضها المأزقى بين أن تكون ثورية فتخلص في عملها لنظام الثورة، وبين أن تخون عملها وتخلص لطموحها فتكون بديلاً طبيعاً للبرجوازية السابقة، أو للطبقة الفنية، طبقة الباشوات والإقطاعيين التي كانت لها السلطة.

«أدركت بالغريزة أنى مثل الثورة» (من ١٦٦)، يقول سرحان البحيري، (كان) هو البديل الثوري لسلطة سابقة، بديل يدرك ذلك بالغريزة، أى بحكم انتتمانه الطبقي، أو هويته الاجتماعية المكونة لبنيته المشاعرية، ولداركه الحسية).

لكن الذي يدرك بالغريزة أنه ممثل لثورة اشتراكية مرتكزة إلى ملكية القطاع العام، يعبر عن ذعره الغريب «من فكرة مصادرة الثروات» (من ١٥٩). تتلاطم الأحساس في نفس سرحان البحيري تجاه طبقة مرزوق الذي صادرت الثورة أمواله، «غير أن إحساساً منها»، كما يقول، «استقر في وضوح وهو ذعر الغريب من فكرة مصادرة الثروات، كانما أؤمن بأن من يقتل مرة قد يعتاد القتل» (من ١٥٩).

والسرقة لا تعود سرقة.

إذن، تسؤال الرواية في نسيجها،

ويبقى السؤال أيضاً مضمراً:

ثورة أم مصلحة؟

اشتراكية أم سرقة؟

تزدوج شخصية البحيري وتبقي واحدة، راو يروى الحكاية، وفي الرواية يتولد الظاهر والباطن، يتولد الفارق بين الكلام السياسي المعلن والفعل اللاثورى المضموم. بين الاشتراكية والإخلاص للاشتراكية، بين النظم الاقتصادى والأخلاق، بين النظام الاقتصادى السياسى وممارسة هذا النظام، بين قول النظرى وتحويل النظرى إلى فعل ومارسة. وتبقي الممارسة صفة الإخلاص، ويبقى الإخلاص مسألة أخلاق.

وفي أخلاق البحيري، تبدو العداوة والمصاداة للنظام أو للدولة، وجهين لعملة واحدة، أو سلوكيين لمعيار واحد هو المنفعة.

والمفعة كما تبدو عند البحيري، هي طموحه الطبقي البرجوازى الذى يرى أنه لا معنى للحياة بدون «فيللا وسيارة وامرأة» (من ١٥١).

«هائى لايف»، هي العبارة التى يبدأ بها البحيري كلامه حين يأتي إلى موقع الرواوى فى رواية «ميرامار». وحين يتترك زهرة التى يحب، إلى المدرسة عليه، يقول: «قدرت المرتب والدروس الخصوصية (...) وفي أسرتها عثرت على إغزاء جديد وهو ملكية والديها لعمارة متوسطة بكرموز» (من ١٨٤).

من أجل «هائى لايف»، يعزم سرحان



سرحان البهيرى. يقضى على شبابه. على زمنه الذى لم يمتد كثيراً فى التاريخ. تاريخ الثورة وحياتها. وتجد فكرة الاستبدال الطبقى معناها فى نظر البنية الروائية ذاته: «الآليات»، انتظام السرد، فى بنية «ميرامار»، هي الآليات معبرة عن حركة الاستبدال الطبقى. المنطق واحد، منطق الفكرة ومنطق صياغتها الفنية. أو تشكل الدولال فى بنية. والمنطق واحد كحركة الدولال فى بنية. والمنطق واحد الدلالة؛ وينتاج المعرفة بالعالم الذى يبنيه.

كيف؟

إن مقوله «نحن الدولة» التى خولت سرحان البهيرى السرقة عنـت، فى الرواية، أن لا شيء فى نظام العلاقات الاجتماعية قد تغير، بل إن هذا النظام السابق الذى كان الإقطاعيون والباشوات يحتلون موقع السيطرة فيه، والذى قامـت الثورة للتغيير، راجـى العكس، وفي أيام الثورة، يتكرر، وذلك بتصعود البرجوازية الصغيرة بضمومـاتـها المادية واحتلالـها موقع السيطرة البديل.

يتكرر نظام العلاقات الاجتماعية.. وتجد الثورة الاشتراكية ذاتـها محكمة بایقاع التكرار.

يتجلـى هذا الإيقاع التكرارـى فى البنية السردية على مستوى التركيب الهيكـلى الشكـلى ذاتـه: إنه شـكل البنـية ونمـطـها:

حكـاـية البنـسيـون تـتـكرـر في أربعـة فـصـولـ. ما يـجـرىـ من أـحـدـاثـ وـبـرـوىـ، تـعـاد روـايـتـهـ، ويـتـكـرـرـ الزـمـنـ. كـانـتـاـ أمـامـ زـمـنـ لـاـ يـنـمـوـ، وـلـاـ يـنسـجـ تـارـيـخـهـ، بلـ

سرحان البهيرى الذى يطعم للثـراءـ يـخـشـىـ أنـ يـنـالـهـ ماـ نـالـ طـلـبـةـ مـرـزـوقـ. ومـمـثـلـ الثـورـةـ، هوـ الـدـولـةـ، هوـ الـبـدـيلـ. مـلـنـ كـانـتـ لهـ الـدـولـةـ، كـانـواـ يـمـلـكونـ وـهـوـ سـيـكـونـ مـالـكـاـ. لـكـنـ مـمـثـلـ الثـورـةـ هـذـاـ يـمـتـلـكـ ذـعـرـ «مـنـ فـكـرـةـ مـسـادـرـ الـثـرـوـاتـ». وـهـذـاـ الذـعـرـ غـرـيبـ لـأـنـ وـجـهـ المـفـارـقـةـ وـرمـزـ التـنـاقـضـ، إـذـ كـيـفـ يـمـكـنـ أنـ يـكـوـنـ مـمـثـلـ الثـورـةـ وـفـىـ الـوقـتـ نـفـسـهـ مـذـعـورـ، أـىـ خـائـفـاـ، أـىـ رـافـضاـ، لـفـكـرـةـ مـسـادـرـ الـثـرـوـاتـ. أـوـ كـيـفـ يـمـكـنـ أنـ يـكـوـنـ الـاشـتـراكـيـ رـاغـبـاـ فـيـ اـمـتـلاـكـ الـثـرـوـاتـ!

تبـدوـ الاـشـتـراكـيـةـ فـيـ الثـورـةـ النـاسـرـيـةـ، وـمـنـ خـلـالـ شـخـصـ سـرـحانـ البـهـيرـىـ فـيـ الـرـوـايـةـ، مـمارـسـةـ تـقـومـ عـلـىـ اـسـتـبـدـالـ طـبـقـىـ: طـبـقـةـ تـسـعـىـ لـكـىـ تـرـثـ طـبـقـةـ سـابـقـةـ. الـبـرـجـواـزـيـةـ الـصـغـيرـةـ الـتـىـ وـصـلـتـ إـلـىـ السـلـطـةـ تـعـيـشـ حـلـ وـرـاثـةـ الطـبـقـةـ الـتـىـ كـانـتـ فـيـ السـلـطـةـ. فـسـرـةـ سـرـحانـ البـهـيرـىـ لـبـيـسـتـ مـنـ الـأـسـرـ الـمـعـرـوفـةـ «لـمـ يـسـمـعـ بـهـاـ أـحـدـ»، وـبـلـأـنـسـبـ، أـوـ بـلـأـصـولـ عـرـيقـةـ، «إـنـ كـلـ مـوـلـودـ فـيـ الـبـحـيرـةـ هـوـ بـهـيرـىـ» (صـ ٢٨)، وـسـرـحانـ البـهـيرـىـ هـذـاـ يـحـلـ وـيـسـعـىـ لـيـحلـ مـنـ الـبـاشـوـاتـ وـالـإـقـطـاعـ وـالـأـعـيـانـ، أـىـ يـرـشـحـ نـفـسـهـ بـدـيـلـاـ لـطـلـبـةـ مـرـزـوقـ.

فـكـرـةـ اـسـتـبـدـالـ طـبـقـىـ الـتـىـ تـحـكـمـ عـلـقـةـ سـرـحانـ البـهـيرـىـ بـالـثـورـةـ، تـشـكـلـ مـنـطـقـةـ الـمـارـسـةـ «الـثـورـةـ» فـيـ سـلـوكـ سـرـحانـ البـهـيرـىـ»، تـنـتـجـ الـرـوـايـةـ، وـمـنـ مـوـقـعـ نـقـدىـ، مـعـرـفـةـ بـهـذـهـ الـمـارـسـةـ، وـيـنـتـهـىـ سـلـوكـ البـهـيرـىـ بـهـ إـلـىـ الـفـشـلـ، وـأـعـظـمـهـ الـيـأسـ وـالـانـتـهـارـ. يـنـتـحرـ

الناصرية، ويصوغ المعادلة بين الفاعل وفاعله، أو بين السبب والنتيجة. كأن سؤال الرواية ليس إلا جواباً على سؤال آخر مسبق ومطروح على فشل الثورة، والرواية نسيج لمعرفة تقول بأن أصحاب الثورة يقظون على ثورتهم، وأن المقتول هو قاتل نفسه، والفاعل ذاتي، داخلي؛ فلقد نسيت الثورة تاريخاً لا ينسى، أو «مواقف لا يجوز أن تنسى»، كما يقول عامر وجدى، «حزب الأمة وما له وما عليه، والحزب الوطني وما عليه، والوفد وحله للمناقضات القديمة وقادته من الطلاب والعمال والفلاحين» (ص ٣٦/٣٧). ولقد أخلت الثورة، حسب عامر وجدى أيضاً، بالتوازن، فتركته ينشد «التوافق والتوازن في بناء ترعة عن الحب والسلام» (ص ٣٧)، ربما، في نظام بديل. هكذا، وإلى سرقة سرحان البحيري، تبرز الإشارة إلى السلطة السياسية نفسها. لكن من يكرر الحكاية، حكاية الاختفاء والفشل، هل هو سرحان البحيري وحده القاتل؟ إذا استثنينا عامر وجدى الذى يتزم بدور الرواوى الشاهد لتبداً الرواية وتنتهى به، فإننا نلاحظ إضافة إلى البحيري، وجود شخصين آخرين يرويان الحكاية نفسها هما: حسنى علام ومنصور باهى، وبروايتيهما للحكاية يتسع مجال المعرفة بالمقتول الرمزى ويبدو الفاعل أكثر من واحد. إذن، من هو حسنى علام؟ «من أعيان طنطا» (ص ٣٢).

يستعيد حركته بشروط العلاقات الاجتماعية ذاتها. وبذلك يبدو الرواوى حاملاً لإيقاع حركة المرجعى الذى يحکى عنه. أو يبدو المرجعى متحكماً بإيقاع حركة الرواوى ذاته. يؤدى التكرار فى الرواية وظيفة دلالية مزدوجة:

- يتسع فى بناء المجال المعرفي الذى تسعى الرواية لإنتاجه.
- يكشف طبيعة علاقة الشخصيات بزهرة.

حركة التكرار والتتوسيع فى بناء المجال المعرفى :

تبني الرواية مجالها المعرفي بحركة تكرارية، تبدو حركة التكرار هى نفسها حركة نمو المعرفة فى نمو السرد الرواوى. وحين تصل المعرفة إلى اكتمال قولها يصل السرد إلى نهايته. ينتهي تكرار الحكاية ويتكشف القاتل، أو تنتهي الحكاية وقد عقد السرد المعادلة بين المقتول والقاتل:

فسرحان البحيري الذى أعلن أنه ممثل الثورة يقتل نفسه. يقطع شريان يده اليسرى. ينتحر بترك دمه ينزف. والمعرفة التى تصل إلى اكتمالها تقول :

- * الممارسة الخاطئة تعنى الانتحار.
- * «نحن الدولة» نقىضى على نحن. ننتحر.

* الثورة/ الممارسة تقتل الثورة/ النظام.. والنذف هو الفشل والسقوط. التكرار الذى هو آلية حركة الاستبدال الطبقى، يشير إلى مازق نظام العلاقات الاجتماعية فى الثورة

بهوية العلاقة بين القاتل والمقتول. لا ينتصر حسني علام ولكن شبهة الجريمة في مقتل سرحان البهيرى تجوم حوله. مشارك حسني علام في فعل الجريمة، لا الجريمةحدث، بل الجريمة الرمز. والحكاية التي يكررها حسني علام حين يأتي إلى موقع الرواوى، والتي تقدم معرفة بعلاقته بالثورة، هي عنصر من عناصر المعادلة التي تصل إليها الرواية: المقتول هو القاتل. الثورة تنحر الثورة. هكذا لا تصل الرواية إلى هذه المعادلة إلا بعد حكاية حسني علام. ومنصور باهى. كان المعرفة بهما هي معرفة بهذه المعادلة، أو كأن الرواية التي يكرر رواتها الثلاثة الحكاية ينسجون المعادلة. المعادلة الرواية، أو الرواية المعادلة، والمعادلة قائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، إنها نسيج الخط البنى نفسه. كأن هذا النمط يود أن يقول بأن الزمن العربي / كتاریخ لبنيّة اجتماعية، يعاني المأزق ذاته: مأزق التكرار، أو مأزق الحكاية التي لها إيقاع الفشل.

الدلالة القائمة على مستوى البنية الهيكلية للرواية، تجد تجسداتها في تفاصيل الخط البنى ذاته. ففكرة الاستبدال الطبقي التي يمارسها سرحان البهيرى وحسني علام، تجد معادلاتها التقنى في مسألة الرواية الذين يتناوبون على حكاية البنسيون. عامر وجدى راوى الرواية الشاهد يفسح المجال، كما سبق وأشارنا، لثلاثة فقط من شخصيات الرواية كى يرووا حكاية البنسيون. وهؤلاء الرواة هم

«غير مثقف وذو مائة قدان على كف عفريت» (ص ٦١).

من الريف المصرى حسني علام، مالك أرض، طالبة الثورة مع من طالت أرضهم. لكنه يقول أمام نزلاء البنسيون: «إني مقتنع تماماً بالثورة لذلك أعتبر ثائراً على طبقتي التي جاءت الثورة لتصفيتها» (ص ٢٥).

يقول حسني علام ما يقول وتتكرر الحكاية. حكاية سرحان البهيرى في علاقته بالثورة تتكرر مع حسني علام في علاقته، هو مالك الأرض، بالثورة. العلاقة المتاقضة بالثورة تتكرر، الظاهر والباطن. مع الثورة وضد الثورة وإن على حد مختلف. وتبقى عملية الاستبدال الطبقي هي نفسها.

«غرب مجد الريف وجاء مصر الشهادات يحملها أبناء السفلة، لتكن ثورة، ولتدكم دكا، إنى أتبرا منكم.. سأتشه عمالاً، أتبرا منكم يا فتات العصور البالية» (ص ٥٧).

عقدة الغنى عند سرحان البهيرى. وعقدة المثقف عند حسني علام. طموhan، بل حقدان طبقيان: حقد الفقر وحقد الجاهل، يدفعان ممثلين للثورة لهم طبقة والحلول مكانها. وم مقابل «های لایف»، لازمة سرحان البهيرى.

نقرأ: «فربيكيوكو. لا تلمعنى» لازمة حسني علام. التوازى الدلالى، أو توازى معنى العلاقة بالثورة، ينهض بين ما يرويه البهيرى وما يرويه علام. التوازى لا التماثل. والتكرار هو إيقاع الفشل. بل هو تعدد الفاعل، واتساع مجال المعرفة

معرقياً، إنه تنويع باتجاه تعدد الفاعلين، أو إنه تأكيد الفكرة الواحدة، الفشل، بتتوسيع فضاء الحكاية وعالم المكان الضيق، البنسيون، بغية إيصال الرمز إلى مدلولات الواقعية.

يأتي منصور باهى إلى موقع الرواوى وتتسع دائرة المعرفة بالفاعل: الشبهة التى تهوم حول حسنى علام فى مقتل سرحان البحيرى، تهوم أيضاً حول منصور باهى، ولكن فى دالة مختلفة، بل ونقية. منصور باهى يريد أن يقتل سرحان البحيرى، وحين يجرى الكلام على الجريمة يعترف قائلاً: «أنا قاتل سرحان البحيرى...» (ص ٢٠٩).

يكتشف منصور باهى خيانة سرحان البحيرى ويُسعى جاداً لقتله. لكن حين قال: «أنا قاتل سرحان البحيرى» كان يتوجه.

هل تختلف إذن علاقة منصور باهى بالثورة؛ إذ ذاك، ما معنى أن تتكرر الحكاية؟

ربما كان علينا أن نعرف، قبل السؤال، من هو منصور باهى، أو هذا الصوت المذيع فى محطة بالإسكندرية. فتكرار الحكاية ربما وجده معناه فى هذه المعرفة.

«إنه من جيل الثورة الحالى» (ص ٢٨). هكذا يعرّفه عامر وجدى. أما هو فيقول إنه اشتراكى قبل الثورة (ص ١٥).

شيوخى منصور باهى كما تشير الرواية فى أكثر من كلام لها. لكنه، كشيوخى، يعنى مازقاً مزدوجاً، أو مركباً. وتتجلى المعاناة المازقية فى

كما نعلم: حسنى علام ومنصور باهى وسرحان البحيرى. أما طلبة مرزوق فبالرغم من أنه أحد نزلاء البنسيون وجليس عامر وجدى ومشارك فى غالبية الأحداث التى تجمع بين هؤلاء النزلاء بما لديها حكاية البنسيون (حب زهرة والخلاف عليها وانتخار سرحان البحيرى...)، فإنه لا يأتي إلى موقع الرواوى شأن الثلاثة الآخرين. فطلبة مرزوق هو من زمن ما قبل الثورة، من عهد النظام الملكي. خارج الثورة يقف، ضدّها صراحة، وضدها هوية انتقام. مرياناً أيضاً لا تأتى إلى موقع الرواوى. أما زهرة فشأنها، كما سنرى، مختلف.

«هم»، إذن، فاعلون، وليس «هو». أو «هم» المشاركون والمسئولون عن جريمة ترمز إلى فشل الثورة، أو إلى نهايتها. نزيقاً يعني نهايتها.

تتركب الرواية على تقديم معرفة بهؤلاء الرواية الثلاثة بشكل أساسى. معرفة بانتقاءاتهم الاجتماعية وسلوكهم وعلاقتهم بالثورة، كتنظيم فى السلطة أو كدولة حاكمة، كلّ من موقع له فى منظومة العلاقات الاجتماعية. هم يرون عن أنفسهم وعلاقتهم وطموحاتهم، أو أطماعهم، ويشهدون، بذلك، على نهاية يقودون الثورة نحوها. كأن الثورة بفشلها، على هذا النحو، تدين ذاتها.

على أن ما يرويه الثلاثة له طابع التكرار. حكاية البنسيون تتكرر، والتكرار لا يعود، بما يكرره، إلى ما قبل حركته ويدعه يتماثل أو يتماهى مع ذاته، بل يتسع به دلالياً، ومن ثم

أو كيف تكون الثورة الاشتراكية ضد الاشتراكيين؟

«إننا نكذب».

والكذب على مستوى الأخلاق يعادل العنف على مستوى الجسد. حين تكذب يتعفن الجسد، وحين لا يستقيم الفكرى يتعرفن المادى.

«العنف يجرى مع الهواء، ولعله يصدر أصلًا من ذاتي أنا» (ص ٩٨).

«أنا» المتكلم هى هنا أنا الشيوعى فى علاقته بسلوك الثورة، وبموقف سلطة النظام منه. وتصمت هذه «أنا»، وقبولها بهذا الموقف، يعني: «أنتا نكذب لنقنع الآخرين بأننا صادقون».

تصمت «أنا» لأنها مندمجة في الحزب، وتصير، «أنا» هذه، تحنّى الذين قبل ما هو ضدنا، أى ما هو ضد الاشتراكية، لنقنع الآخرين بصدقنا، أى بانتها اشتراكيون.

لكن، أليس مازقًا أن تصير الاشتراكية ضد الاشتراكية؟ أليس في ذلك معنى العبث والاستحال، وعلامة من علامات الانتهار الذى يجعل من الفاعل موضوعاً ل فعله؟

غير أن لهذه العلامة وجهاً آخر: فمنصور باهى الذى يعيش مازق العلاقة الموصوفة بالكذب والخيانة يكتشف خيانة سرحان البھيرى. سرحان البھيرى الذى كان منصور باهى يعتبره «التفسير المادى للثورة» (ص ١٠٧) يخون. يخون زهرة ويخون المصنع. والخيانة، فى مدلولها الرمزى فى الرواية واحدة: إنها خيانة الوطن. وزهرة ترمى إلى سواد الشعب فيه، والمصنع قواهم مهم فى اقتصاده. وما

السؤالين المطروحين، حكمًا، على الشيوعى:

- كيف يمكن للاشتراكي أن يكون مع ثورة اشتراكية تضع أستاذة (فوزى) في السجن؟

- وكيف يمكن أيضًا أن يقتل من تعتبره الثورة دمزاً لها (البھيرى) ويبقى مع الثورة؟

يمثل منصور باهى، بعلاقته مع هذه الثورة، الإخلاص المبايق، والواقع الفكرى والنفسى المرتبك. لذا فهو يعيش وهو إنقاذه الثورة لأن إنقاذه يبدو قضاء عليها.

يعانى منصور باهى مشاعر التمزق والتناقض، وينتهى به الأمر إلى أن يوصف بالريض. فتجاه أستاذة المعتقل يعيذبه شعور بالذنب: لقد قبل أن يبتعد ويقصد بنسيون ميرامار لينعم بالهدوء. وتوجه نفسه تلقى مشاعر التمويه والقصور: «الم تعد تهتم بشىء»، يسأله عامر وجدى، فيجيب: «ما دامت أحيا فلابد أن أهتم بشىء». ثم: «لا ترى أنتى حلقت ذقنى وأنتى أحكمت عقد الكراافتة» (ص ١٠١).

لقد تذكر الشيوعى لذاته وتخلى عن حقيقته:

«إننا نكذب أحياناً لنقنع الآخرين بانتنا صادقون» (ص ١٠١). يقول منصور باهى لدرية، زوجة فوزى وعشيقته.

يبدو المازق، فى وجه منه، قائمًا فى علاقة الذات مع الذات. أو فى علاقة فكر الحزب بموقفه: كيف يكون الحزب اشتراكياً ويقف إلى جانب من يعتقله؟

يكشف تكرار الحكاية والتلوّع في بناء المجال المعرفي عن مازق الثورة، أو عن مازق علاقة الفاعل ب فعله، أو علاقة الرغبة والإرادة بالحقيقة، أو الفكرة والنظام بالواقع والمارسة. وكان كل ذلك يفصح عن علاقة الزمني بالتأريخي. زمن يكرر التاريخ، وتاريخ يكتبه عامر وجدى فقط ليكون شاهداً عليه أو على حقيقته.

«إسكندرية أخيراً».

هكذا يبدأ عامر وجدى رواية الحكاية عن ميرامار، المكان القريب من الشاطئ والمغلق على حكايتها. يبدأ كشاهد، لكن بالعودة إلى المكان نفسه. يعود إلى المكان من زمانه الآخر، وهو زمن تذكر فيه الدنيا في «صورة غريبة للعين» (ص ٧). يعود عامر وجدى إلى الماضي، إلى ماريًا، عزيزته القديمة، راجياً أن تكون بعقلها التارىخي (ص ٧). يعود ليبدأ حياة هادئة، صافية، وقد قوّقته الخلافات الحزبية في «حياد بارد لا معنى له»، الإخوان الذين لم أحبهم، الشيوعيون الذين لم أفهمهم، الثورة ومغزاها وأمتصاصها للتبارارات السابقة» (ص ١٦). حياد وإشارة إلى السلطة القائمة. يعود عامر وجدى إلى بنسيون ميرامار الذي عادت الحركة تتنعش فيه، والزمن يتكرر: تقتل الثورة الأولى زوج مزياناً الأول، وتجردها الثورة الثانية من مالها وأهلها (ص ١٤). والبنسيون يمتلئ بالنزلاء. يخلو، ثم يمتلئ: «كان بنسيون السادة» (ص ١٠). ينعمون فيه بالراحة والرفاهية والهدوء، يتاجرون ويربحون. يأتون

يهدم اقتصاد وطن يخون شعبه لأنّ طعنة لهذا الشعب في حياته ومصيره. واحدة هي الخيانة، لأنّها تعني التخلّي عن عنصرين يربط بينهما ما يربط بين الإنسان ومقومات حياته وعيشها، أو ما يربط الإنسان باللادي.

يتنافس سرحان البشيري وحسنى علام بهدف الحصول على زهرة، أو على جسدها الفتى، دون نية الزواج منها. إنّها موضوع لذة ومتعة فردية. أما منصور باهى فإنه يتمتعن الموت لكليهما (ص ١٢)، لكنه يشعر بأنّ حسنى علام أقوى منه، ويرى أن البشيري عدو لدود بالوراثة (ص ١٤). ويبقى عزم الموت لكليهما أمنية.

يكشف منصور باهى تامر سرحان البشيري على المصنع فينوبي قتله معلناً: «لا حياة لي إلا بقتلك»، فيجيب البشيري: «ولتكن ستقتل أيضاً، أنسىت» (ص ١٤٢). ويبز المازق خاداً. فعلى علاقة الحزب بالثورة، تتعقد علاقة الثورة بالثورة. والثورة المتمثّلة في الموقف الكاذب تقتل الثورة المتمثّلة في الخيانة. الثورة تقتل الثورة من داخل وبشكل مضاعف، ومنصور باهى يبدو، لو قتل سرحان البشيري، كانه يقتل نفسه.

«وقد غرقنا معاً في الظلام» (ص ١٤٤).

يقول منصور باهى لسرحان البشيري، ثم يصرخ غاضباً في وجهه الثاني، وقد دفعه بإصرار قابضاً على متكبيه:

«إنك تقضي علىَ إلى الأبد» (ص ١٤٥).

البنسيون، وطلبة مرزوق بهوية انتماه لنظام العهد السابق، وعامر وجدى نفسه.

تكشف مجموعة العلاقات هذه عن هوية ما يربط كل من الشخصيات بزهرة، كما عن علاقة زهرة وموقفها من هذه الشخصيات، داخل المكان الواحد نفسه، البنسيون، وتبدو زهرة، رمزاً لشعب مصر في زمن الثورة، رمزاً لل بدايات التحول والنمو، وللتطلع نحو الأفضل. إنها الرغبة لبناء زمنها القادم في إطار المدينة وما تعنيه من شروط عيش ومستوى حياة. لكن زهرة تبدو، في مجموعة العلاقات هذه، ضحية الجميع، مأساتها تنهض على حد علاقتها، بشكل خاص، بسرحان البجيري، فهو، وكما نقرأ في الرواية، وعلى لسان منصوري باهى «التفسير المادى للثورة» (ص ١٠٧).

زهرة ضحية الجميع، ما عدا عامر وجدى، لأن الجميع يستغل زهرة، أو يفید منها دون أن يفیدها.

فMRIANA التي تشدق عليها وتقبلها للعمل عندها، بداعي من معرفة سابقة بوالدتها الفلاح الذى كان يحمل البيض والجبين والدجاج إلى الفندق، لا تدفع لها سوى مبلغ زهيد مقابل خدمتها للمكان، ولكل النزلاء فيه. وزهرة تبدو مكرهة على القبول. فالبنسيون هو المكان الوحيد الذى أمكنها أن تلتجأ إليه هرباً من القرية، ومن الأهل الجاثرين، أو هو المكان المدينة الذى ترغب الأن فى أن تعيش فيه.

وطلبة مرزوق ينظرون إليها متفرساً، وبعد نفسه بمعية معها (ص ٢٨). لكن

من الخارج ليلتقطوا على شاطئ المتوسط، فى الإسكندرية، وفي ميرamar، عند مARIANA وتحت تمثال العذراء. وها هو المسكن الجميل يستقبل اليوم، وبعد خلاته، ممثلى الثورة المصرية ومعهم من يمثل العهد السابق وجيلاً مضى. جاء الجميع إليه فى غياب الرفاهية، ولكن طلباً للراحة والهدوء، وبحيثان عن سبل الحصول على المال. يلتقطون أيضاً، وعلى خلاف انتتماءاتهم الاجتماعية والسياسية والفكريّة لوطنيهم الواحد، على شاطئ المتوسط، في الإسكندرية، في MIRAMAR، عند MARIANA وتحت تمثال العذراء.

يتذكر الزمن، وتبقى MARIANA، وإلى جانبها تمثال العذراء، شاهداً حياً وتاريخياً على أن التاريخ ليس وهما، من عهد الإمام إلى اليوم» (ص ١٢). أما عامر وجدى فيجد نفسه «وحيداً بين أسر تعمّر بالأجيال» (ص ١٦). التاريخ مجرد أجيال، والأجيال تعيش زمن التكرار. زمن العودة إلى سلطة الريع والاستثمار، وسطوة القمع والجريمة.

التكرار يكشف علاقة الشخصيات بزهرة:
تبدو زهرة نقطة مركزية في حركة التكرار التي يمارسها الرواة، الشباب الثلاثة، في رواية «MIRAMAR». الثلاثة يحبون زهرة لكن لا للزواج منها. زهرة نقطة في دائرة، وفضاء الدائرة، الزمن، تتسعه مجموعة من العلاقات التي تنهض بين هذه الصبية من جهة، وزلاء بنسيون MIRAMAR من جهة ثانية، بما فيهم MARIANA صاحبة



الحياة، دراما العلاقة بين عشاق زهرة، النزلاء المتنوعين، من جهة، وبينهم وبينها من جهة ثانية. إنها دراما العلاقة بين الثورة في تنافر عناصرها وبين الشعب. «الثورة الممثلة بشخص سرحان البهيرى» (ص ٦٤) كما تقول الرواية. سرحان البهيرى معشوق زهرة، وزهرة الرمز الواقعى لشعب فتى ينهض فى زمن الاشتراكية، كما توحى شخصية زهرة على مدى الرواية.

وتحدى عامر وجدى يخلص لزهرة، الصحفى القديم يبدو أياً عطفوا على زهرة، وصديقاً ناصحاً لها بلا مصلحة سوى مصلحتها. وتحدى عامر وجدى يخلص لزهرة فى القول والمعاملة، وإخلاص عامر وجدى لزهرة، هو إخلاص من يرى فيمن يخلص له حياته. «لأحد فى الدنيا سواك» (ص ٢٠)، يقول لها فى بداية الرواية. وفي نهاية الرواية تقول له، وقد افتر «ثغرها عن ابتسامة حنون»: «ولن أنساك ما حبيت أبداً» (ص ٢٢٢). زواج صدقة، وحب أبوى، ينعقد بين الرواى الشاهد، أو المثقف المسن، وبين زهرة، الفتاة الناشطة والحاصلة أمال مستقبل أفضل.

التكرار الذى كشف فى دالة أولى له أن المقتول هو قاتل نفسه، يكشف فى دالة ثانية له أن الدراما التى يعيشها بنسينيون ميرامار، فى زمانه الحاضر، هى دراما العلاقة بين الثورة برموزها الثلاثة، والشعب برموزه الواحد، زهرة. فى هذه الدالة الثانية لا تتمخض الدراما عن شعب مهزوم، فزهرة تقرر

زهرة تميل عنه قائلة «يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشاوات» (ص ٣٨). وحسنى علام الذى «يعتبر جميع النساء حريراً متنقل لمزاجه»، يرى فى زهرة «خادمة ممتازة ملء فراغ شقتها المستقلبة» (ص ٦٨). إنها فلاحه جميلة، و«سوق تروضها حقاراً أصلها على تحمل نزواتى وغزاميات اللامتناهية» (ص ٦٨). ولكن، حين انقض عليها بالرغبة والسكر، ضربته بقبضتها فى صدره ضربة مذلة أشعّت، كما يقول، بالغضب (ص ٨٦).

ومنصور باهى المذيع مشغول عن زهرة بدرية زوجة أستاذه فوزى. وحين تدور المعارك فى البنسيون حول الحب وزهرة يقول حسنى علام، عانياً منصور باهى، «أخيراً تنازل بالاهتمام بشئون الرعية وسيجد ولاشك حل لهذه المشكلة الريفية. يا أهلاً بالمعارك» (ص ٨٨). منصور باهى مشغول، إذن، بما يجري وعن زهرة، وإن يعجز عن اتخاذ قرار الزواج من درية، ويشعر بالقلق والخوف، ويفزوه الاضطراب النفسي، ياتى لزهرة ويسألاها إن كانت تتقبل به زوجاً لها. ليس من أجل زهرة يصل منصور باهى إلى طلب الزواج من زهرة، بل هروباً من خوفه وقلقه، ورغبة فى خلاصه من اضطراباته.

أما زمز الثورة والتفسير المادى لها، سرحان البهيرى الذى تحبه زهرة دون سواه، فإنه يخونها. يزيد البهيرى زهرة متفعة فى سريره لا زوجة فى حياته.

هكذا كانت الدراما التى شهدتها البنسيون، بعد أن بدأت تعود إليه

التنكر لوطنية حزب الوفد..)، ويُشيَّر بكلام على الثورة من حيث هي سلطة. يتضامن عامل السياسة، كمرجع يفسِّر فشل الثورة، لحساب الأخلاق: الأمانة والتزاهة والإخلاص في العمل، وهو ما يقابل التهريب والسرقة، وربما هو ما كان سيرد سرحان البھيرى الذي أغواه المال. ممثَّل الثورة يميل إلى أن يكون ثموذجاً لفتاة، أو لشريحة اجتماعية وتعبرها عن بنية نفسية أخلاقيَّة لهذه الشريحة. أكثر منه ممثلاً سلطنة سياسية.

تركت المعرفة مرتکزاتها المادى، السياسي والطريقى إلى السلوك الشخصى والأخلاق.

رمز الثورة وتفسيرها المادى، حسب الرواية، يستوى، في الفعل الروائى، على المستوى الاجتماعى - السلوكي. أخلاق تقبل فى جريمتها عن سلطان السلطة، كان العامل الأساسى، أى الثورة من حيث هي سلطة ونظام، يتدرك مكانه لاثره. العامل الأساسى (السياسة) يغيب فى أثره (الممارسة والأخلاق)، وتبرز بنية الإنسان الأخلاقية كموضوع للنقد والمساءلة. تبدع الرواية وهم الفاعل الأول، سرحان البھيرى، القاتل. لكنها تنتهى إلى نفيه فى فعله.. وبين ما توهُّ به الرواية، وما تنتهي إليه يلتبس مدلول الفاعل الأول، القاتل الحقيقي للثورة:

- لا يبدو سرحان البھيرى فاعلاً أول، فهو قد سرق بداع الحاجة، وسرقته بقصد التهريب لم تكن من موقع له قوى ونافذة في السلطة السياسية،

مغادرة البنسيون. «سأذهب صباح الغد» حتى لو عدل المدام، صاحبة البنسيون، عن رأيها، وقبلت أن تبقى زهرة عندها. «سأكون أحسن مما كنت هنا» (ص ٢٢٢) تقول زهرة بتاكيد وثقة.

من السياسة إلى الأخلاق :
أما في الدالة الأولى، حيث يتعدد الفاعل ويتنوع، فإن الجريمة تتكشف في نهاية الرواية عن كونها «جريمة تهريب الغزل وبذلك تؤكِّد الانتحار» (ص ٢٢١)، وهو أمر يستوقفنا لترى أن الجريمة تنتقل بمقزها من الفاعل إلى فعله. من الفاعل بما يرمز إليه من سلطة سياسية إلى الفعل بما يعنيه من أخلاق. الجريمة التي نسجت في مدارها الروائى معانى رمزت بها إلى الثورة من حيث هي نظام وسلطة تتكشف في نهايات الرواية على أنها جريمة لفعل أخلاقي: السرقة والتهريب.

ينتقل مغزى الجريمة من الفاعل إلى الفعل. من السلطة والنظام إلى الممارسة. والممارسة لها هنا طابع الأخلاق، أو هي مدلول يحيل على الضمير أكثر مما يحيل على القانون، على الأمانة أكثر مما على الرقابة. يتراجع ما يرتبط بالنظام وما يحيل على السلطة: القمع، ومتاهفة الحريات الفكرية والسياسية. التنكر لإنجازات الماضي الإيجابية. تنصيب حكم الحزب الواحد وإلغاء الأحزاب الأخرى. وهو ما لمحت إليه الرواية بشكل سريع (الإشارة إلى سجن فوزى مثلًا، انتصاع منصور باهري لأمر أخيه الضابط،

بعد. كان لا وجود لفاعل أول هو في موقع السلطة العليا، وهو المرجع الذي تعود إليه الأمور. أو كان لا معنى لهذه السلطة إلا في حواشيهَا، وفي أثرها الذي هو في المعاش مغاير لها. فالرواية الثلاثة أقرب إلى أن يكونوا نماذج تشير إلى شرائح اجتماعية تصنف هي الثورة بشكل يناسب أخطاءها لها:

- حسني علام يمثل قطاع الفلاحين الإقطاعيين.

- سرحان البهيرى يمثل السواد، أو عامة الشعب من غير العمال والللاхين.

- منصور باهى يمثل المثقفين اليساريين.

إن انحرافات هؤلاء، أو ممارساتهم الخاطئة، تحيل، بشكل أساسي، على هوياتهم وانتتماءاتهم الاجتماعية، كان لهذه الانحرافات والممارسات تارياً خاماً، هذا البيت المفتوح على البحر. أو هذا الأوتيل الذى يشير إلى الحياة السهلة التى يحاول نزلاؤه الجدد استعادتها في زمان الثورة.

يفيّب الفاعل الأول في «ميرامار»، «السلطان السياسي» الذى وجه إليه طه حسين نقدة المباشر بعد أشهر على قيام الثورة، والذى يمارس في ظله رواية «ميرامار» ما يمارسون من أعمال، أو الذين يفسرون الثورة، تحت إمرته، إلى علاقات اجتماعية متنوعة، يغيّب، أو يتبدّد، في أثر يكاد أن يحيده، أو يلقيه في غيش المراواحة والالتباس. إن الثورة، بما تعنيه من سلطة وقيادة في المرجع الواقعى،

مجرد وكيل حسبيات. كما أنه لم يكن مقتنعا تماماً أو مخططاً من تلقاء ذاته لجريمته. كان متربداً ولم يوافق إلا بعد أن تأمل صورة الواقع الذى يعيشها فى مرأة على يكدر الذى قال له: «الخطوات المشروعة سراب، صدقنى. ترقىّات وعلّاوات ثم ماذ؟ وبكم البيضة؟ وبكم البدلة؟ وهـا أنت تتحدث عن فيلا وسيارة وامرأة. حسن، افتـنى إذن؟ وقد انتخبت عضواً في الوحدة فـماذا أفتـنى؟ وانتخبت عضواً في مجلس الإدارة فـماذا جـد؟ وتطوعت لحل مشكلات العمال فـهل فـتحوا لك أبواب السماء؟ والأسعار ترتفـع والمرتبـات تنخفض والـعمر يجري، حـسن، ما الخط؟ كـيف وقع؟ أـنـحن أـرـانبـ؟ عـزيـزـىـ، اـعـدـلـنـىـ عـلـىـ القـبـلـةـ..» (ص ١٥٣).

عضو فاعل سرحان البهيرى، لكنه مجرد مشارك، وسبـبـ الجـريـمةـ يـبـدوـ أـكـبـرـ مـنـ وأـعـمـقـ. وـهـنـإـذـ يـقـدـمـ عـلـىـ فعلـتهـ، السـرـقةـ، يـبـدوـ خـائـفاـ، رـبـماـ منـ ضـمـيرـهـ، لـكـنـ أـيـضاـ مـنـ اـنـكـشـافـ أـمـرـهـ، وـبـالـتـالـىـ مـنـ عـقـوبـةـ تـائـيـةـ مـنـ فـوقـ، مـنـ هـمـ أـعـلـىـ مـنـ رـتـبـةـ، وـأـكـثـرـ مـنـ سـلـطـةـ وـنـفـوذـ. هـكـذـاـ وـحـينـ يـفـتـضـلـ أـمـاـمـ السـائـقـ يـشـعـرـ بـالـمـازـقـ وـيـتـحـرـرـ.

لـئـنـ كـانـ سـرحـانـ الـبـهـيرـىـ يـتـرـاجـعـ عـنـ مـكـانـةـ الـفـاعـلـ الأولـ، فـإـنـ تـعـدـ الـرـوـاـةـ الـذـىـ يـوـهـمـ بـتـعـدـ الـفـاعـلـينـ لـاـ يـبـدوـ مـعـادـلـاـ لـفـاعـلـ أـولـ، ذـلـكـ أـنـ تـعـدـ الـرـوـاـةـ هوـ نـوـعـ مـنـ مـشـارـكـةـ يـتـبـدـدـ بـهـاـ الـفـاعـلـ الـأـولـ وـلـاـ يـنـمـصـرـ. يـتـبـدـدـ فـيـ النـسـيـعـ الـاجـتـمـاعـيـ، تـفـيـبـ السـلـطـةـ. فـيـ هـذـاـ النـسـيـعـ لـتـبـقـيـ حـاضـرـةـ، وـلـكـ عـلـىـ

الرواة الذين يمارسون، على مستوى المتخيل، وظيفة توليد وهم الفاعل الأول البديل. يشير الفاعل الأول البديل إلى معنى يخص علاقة المتخيل بالمرجعى، أى ملاقة الأنبي الرواى بالاجتماعى السياسى. وهى، أى هذه العلاقة، متدرجة في زمنها التاريخى الذى هو زمن الثورة الناصرية، أى زمن وجود القائد الثورى، جمال عبد الناصر، على رأس سلطة سياسية ثورية.

إذن، كيف نفهم هذا الالتباس أو نفسره في ضوء هذه العلاقة بين المتخيل والمرجعى؟ وما هو أثر هذه المعرفة النقدية المنتجة، في إطار هذه العلاقة نفسها بين المتخيل والمرجعى، في تحديد تمثيل روائى عربى؟

الالتباس أثر فنى لواقع مرجعى :

يبدو أن الرواية العربية المعاصرة تعانى مازق التعامل النقى، مع الواقع منزهى منسوب إلى سلطة ثورية. لذا تحاول حلا بزيجاد بذاته فنية، أو توظيفات تقنية، تطبعها أحيانا بطابع الالتباس، الأمر الذى يخصمن السردى الروائى العربى فيتشكل أثرا فنيا معبرا عن (واقعه) وزمانه.

والمازق هذا ليس نظروحا فقط أمام الخطاب الروائى، بل أيضا أمام الخطاب الشعري، وربما أمام الكتابة الثقافية بعامة. وهو، أى هذا المازق، قائم (أساسا، فى السياسى نفسه)، فى

تغيب فى صياغة هذا المرجع عالما روائيا، ويصير الفاعل، فى الرواية، ليس هي (السلطة والقيادة)، بل هم. ويفهر فشل الثورة فشلا لا يحيل على هي بل على هم، هم الرواة الثلاثة.

التقنية والتوظيف :

بهؤلاء الرواة الثلاثة تقدم الرواية معرفة نقدية، ثلاث شخصيات تعطى لهم الرواية، أو يعطىهم الرواوى الشاهد، عامر وجدى ومن خلفه الكاتب، مكانة الرواوى. هم يرون، وكأنهم بذلك يأتون إلى موقع الفاعل الأول. الرواية تتضىء الرواية موضع الفاعل. كأنهم بذلك بديل تقنى يسعى لتوليد بديل عن الفاعل الأول في المرجعى الواقعى. وفي هذا الاستبدال يتلمس الاجتماعى بالسياسى، الفاعل بفعله. أو المنتحر بجريمة قتل.

إن تقنية تعدد الرواية في «ميرamar» هي تقنية موظفة لاستبدال يومهم بالفاعل الأول دون الإفصاح عنه. يراه فى أثره دون وضوح الإحالة عليه، وهو بذلك يتلمس.

وعليه فما هو تقنى في الرواية موصوف بتكرار الحكاية وتعدد الرواية ويؤدى، بحكم هذا التكرار، وظيفة دلالية مزدوجة (توسيع مجال المعرفة بالرواية الثلاثة وكشف علاقة الشخصيات بزهرة)، يبدو، في الرواية، مزيدا أيضا لوظيفة دلالية أخرى، هي توليد مدلول اجتماعى بديل لمدلول سياسى، أو مدلول اجتماعى يتبدى فيه المدلول السياسى. تبتكر رواية «ميرamar» تقنية تعدد

فكان منها إلغاء التعديدية الحزبية، وإقامة حكم الحزب الواحد، ومحاوله توظيف النتاج الإبداعي ومنابره ومؤسساته لخدمة النظام، وتفضي الفساد في القطاع العام، ونقل ثمرة إنتاجه إلى القطاع الخاص، مما أدى إلى تقويض العديد من مرتکبات التقدم الاجتماعي، وإلى تدني مستوى الإبداع في المؤسسات التابعة للدولة. هكذا برز السؤال حول إمكانية، ومعنى، تسمية مثل هذه السلطة، وفي الجانب المتعلق منها بالبنية الاجتماعية، بحركة تحرر.

إن التناقض المرفوض بين البعدين الخارجي والداخلي في ممارسة مثل هذه الأنظمة، المعارضة أو الثورية، ولد مازقاً في التعامل معها. إذ كيف يمكن رد الأخطاء إلى قاعده أول له في وجه منه سمة ثورية تحررية، وفي وجه آخر، لا سمة الدكتاتور العادل الذي يبقى قبولة ممكناً، بل سمة النظام المخبراتي المهيمن. أو كيف يمكن أن يكون الشورى قمعياً، والمعارض سلطويها، والوطني لا ديمقراطياً؟.. وهل يمكن أن تكون حركة التحرر الوطني وطنية في ممارسة قمعية، وكيف يكون التحرير تحريراً للوطن دون أن يكون تحريراً للمجتمع نفسه؟

الحل التقني والسؤال الغائب: في إطار هذه العلاقة من التناقض المأزقى المتمثلة في الفاعل الأول: السلطة الثورية ببعديها الخارجي والداخلي، يبدو اقتصر التناول على البعد الداخلي واستبدال الفاعلين

الواقع المرجعي نفسه، وفي بعض السلطات الثورية العربية. فنحن ومنذ أواسط هذا القرن تقريراً نعيش، في عدد من مجتمعاتنا العربية، أزمة أزمة تأثرت إلى السلطة بصفتها المعارضة أو الثورية. والراجع أن المعارضة، أو الثورية تجد تفسيرها، بالنسبة لهذه الأنظمة، في العلاقة مع الخارج أكثر مما تجد في العلاقة مع الداخل. والخارج هو الاستعمار أو الغرب أو «الآخر». وهو أمر يسم حرفة التحرر الوطني بواحدية البعد، ويعطي أولوية، شبه مطلقة، لهذه العلاقة مع الخارج التي يستمد منها النظام شرعية الاعتراف به والتأييد له، وربما شرعية (القمع) وإلغاء النقد فيما يتعلق بشئون المجتمع العيشية، وبحيرياته وحقوقه في حياة إنسانية عادلة. كان التحرر على مستوى الوطن ليس أيضاً، وفي الوقت نفسه، تحرراً على مستوى البنية الاجتماعية نفسها، أو كأن تحرير الوطن من تبعية الخارج هو تحويل المجتمع إلى تبعية السلطة المحلية.

فالثورة الناصرية مثلاً قامت بإنجازات مهمة فيما يتعلق بالعلاقة مع الاستعمار: التأميم، وتحرير المراقي العامة من سلطة الأنظمة الرأسمالية الاستعمارية وإعادة حق استثمارها ومردودتها إلى السلطة المحلية. وهو مما أكد الطابع الثوري والتحرري الوطني للسلطة الناصرية. أما فيما يتعلق بحركة التحرر الاجتماعية فقد وقعت هذه السلطة ذاتها في ممارسات خاطئة، تتمثل في العد من الحرفيات العامة،

تعدد، ويلتبس بغيابه في فعله. ويبقى الالتباس بديلاً تعبيرياً عن غياب السياسة القامعة في الاجتماعي المقوم، والمتقوض، أو عن غياب العلاقة بين الداخلي والخارجي.

الالتباس.. الظاهرة والتفسير :
يبدو الالتباس سمة لا تقتصر على رواية «ميرامار» بل تنتفعها إلى أكثر من رواية عربية معاصرة تناولت، في سردها، وضعية اجتماعية مرتبطة بفترة من فترات التغير المضلل في تاريخ بلداننا العربية المعاصرة، وعليه يبدو السؤال عن تفسير لهذا الواقع الروائي، في سنته هذه، سؤالاً مشروعاً. ولتن كنت لا أدعى امتلاك تفسير جاهز أو أكيد، فإني أحاول تقديم أكثر من احتمال:

* إن الالتباس، من حيث هو معادل فن للعامل المأزق التاريخي، لا يعود، في نظري، إلى رؤية تبسيطية تعامل بها الكتابة الروائية العربية مع المرجع الواقعي، بل إلى نوع من الحيلة الفنية تخول الكتابة قول ما لا يقال في ظل سلطة ترفض النقد والمساءلة. لقد أبدعت ميرامار الشكل القادر على قول المدلول المشروط بزمنه التاريخي، ليتخصص الشكل بمدلول فيه، أي بمرجع حاضر فيه قوله روائياً متميزاً. ولعل بعض روايات أمريكا اللاتينية التي ميزت نتاج هذا البلد الأدبي ومنحته شهرته وعاليته، تعطينا، بالمقارنة الاختلافية، دليلاً على تخصصين الشكل بالمرجع فيه. لقد أبدع «غابريال ماركيز»، مثلاً،

الأولين بالفاعل الأول، وتقدم الرواى الرئيسي الذي يختبئ خلفه الكاتب، بصفة الرواى الشاهد الذى يترك الكلام لرواة آخرين، أو لفاعلين يتماهون مع فعلم ليشتعل فعلهم كشهادة عليهم.. يبدو كل هذا حال تقنياً لتناقض مازقى بطرحه الواقع المرجعى على الفنى. كأن الرواى/ الكاتب يحل مازق التناقض بوضع الفاعل الأول خارج عالم الرواى، فهناك فاعلون لا فاعل واحد. أو بوضعه خارج سؤال يطرحه الواقع المرجعى على العمل الرواوى. كيف يمكن للكتابة الرواية أن تجيب روانياً على السؤال الغائب فيها. السؤال الذى ينبع معرفة بالواقع التارىخي فى كليته، فى عمقه، أى فى علاقة التناقض المأزقى بين الداخلى والخارجي؟ بين التحرر الاجتماعى والتحرر الوطنى؟
وغياب السؤال لا ينفى طرحه، بل ربما كان غيابه فى الرواية مدعماً لطرح سؤال آخر:

لماذا يتعدد المخطئون وتكرر الهزائم وتنتهي الثورة إلى نقيفتها، وبدل التغيير تصل الثورة إلى بعث الحلم المهدى الذى أعدتها، فبيشرون بالبديل الثالث: أمريكا، كما يقول طلبة مروزق فى نهاية «ميرامار». أمريكا التى ستتحكمنا «عن طريق يمعندين معقولين» (من ٢٢١)

«النبوءة» بالعواقب، هذا ما انتهت إليه رواية نجيب محفوظ التى صدرت طبعتها الأولى عام الهزيمة العزيرانية. «نبوءة» لا تكتمل في روايتها صورة الفاعل الأول، بل يختزل الفاعل في

لكن، لئن كانت صياغة الفاعل الأول، في روايات أمريكا اللاتينية، تجد شرطها في المرجعى نفسه، أى في وجود سلطة دكتاتورية واضحة، ولا خلاف على دكتاتوريتها، فإن الرواية العربية تجد نفسها في كلامها على فاعل أول، أمام وضع تتدخل فيها معانى التحرر والقمع، ويتناقض ما له علاقة بالخارج مع ما له علاقة بالداخل.

وفي «ميرامار» وفي غيرها من الروايات العربية التي تحكى، ومن موقع نقدى، عن وضع اجتماعى منسوب إلى سلطة أو إلى قيادة ثورية، تميل صياغة الفاعل الأول إلى الالتباس، ففى رواية «السؤال» مثلاً لغالب هلسما أو «تجمة أفسطس» لصون الله إبراهيم، أو المركب لغائب طعمة فرمان أو «رحلة غاندى الصغير» «إلباس خورى»، أو «باب الساحة» لسحر خليفة، لا نلمس صياغة لفاعل أول يفسر أسئلة الرواية الضمرة (أو المعرفة النقدية) التي تنسبها لتجيب، على هذه «الـ«ملادا»» الكبيرة التي تطلب تفسيراً للواقع المروى). ذلك أن الفاعل الأول في هذه الروايات يبقى، على تنوعه واختلافه، متجرجاً، أو متجزءاً، أو مبعثراً، أو تائعاً في أثره.

* ولئن كنت أرى أن الالتباس في صياغة العامل الأول لا يعود إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع الواقع الاجتماعي، فإنى أيضاً لا أنهب مذهب بعض النقاد والقراء الذين يعتبرون أن الرواية التي تحاول أن تبدو، بالاتكاء على

وكذلك «أوجيست روزاباستوس» فنية الرواى الأول. لقد جاء كل منها، وفي بعض روایاتها («خريف البطريرك»، مثلًا لماركيز، و«أنا الأعلى» لباستوس) بالفاعل الأول إلى موقع الرواى الذى يشكل بطلًا، هو نقيف الكاتب، أو هو من ينفعن الكاتب. أى أنه من موقع معرفى نقىء جيء بالفاعل الأول ليكون هو رواية عن ذاته، وكانت المسافة، بين الرواى البطل هذا والكاتب، هي مسافة النقد المتنزع للمعرفة. هكذا وبعد أن كانت هذه المسافة تلغي بوقوف الكاتب باستمرار فى نقيفه: يقول الفاعل الأول قناعاته على أنها هي القناعات، فترتسم صور السائد والمعيش، ومجموعة العلاقات الاجتماعية التي تكشف، باستمرار، عن معانى القمع والظلم والفسح السلطوى المغيب فيها. إنه نوع من سياق تحول التراجيدى إلى كوميدي مضمر، أو نوع من انتظام الكلام يعبر عن مأساة لتاريخ له وجه المهزلة.

الفاعل الأول فى هذه الروايات هو السلطة بكل ما تعنىه من دكتاتورية وتاريخ يتذكر، أو ذم يعيده إنتاج ذاته ضد كل شيء آخر: المجتمع والإنسان والحضارة والحياة.. وفي إمكاناته إنتاج ذاته، يقدم السرد الروائى، وهي دم نسيجه، جواباً، أو أجيوبة ضمنية، ولكن مسارحة فى ضمانتها، لهذه «الـ«ملادا»» الكبيرة التى تطلب تفسيراً للواقع المروى. يتعرى الفاعل الأول، يتعرى فى كلام له عن واقع مازقى هو علته، يتعرى وأضحا وهائلاً فى ليوس الفنى.

من الاحتلال والاستعمار، وفي الوقت الذي كان فيه الخطاب الجماهيري الشفوي يجمع على الانتصار المطلق للسلطة السياسية الثورية، ويقفر فوق كل نقد يكشف عوامل هزيمة حزيران المروعة، هذه العوامل التي كان بعضها يجد تفسيره خارج الثورة، كان القول الأدبي الرواخي، وربما غير الرواخي، يمارس النقد، ويصوغ وعيها يسمو به عن التزييف ليضعه أمام مرارة الحقيقة. وبذلك كانت العلاقة بين الرواخي والمرجعى تمارس، لا إنتاج الوعي النظير، أو لرسم الصورة الذهنية التي تشكل وعيها سائداً لفناً جماهيريًّا واسعة وربما لمجموعة من المثقفين (تشير هنا على سبيل المثال إلى تظاهرات التأييد التي تلت هزيمة حزيران وإلى كتاب عبد الحى دباب «الإقطاع الفكري وأثاره» الذي سبق الهزيمة)، بل إنتاج معرفة بما يائى الفكر معرفته، وربما بما يعز على الفكر معرفته، لأنه مرأة تحمل العين على قراءة ما لا ترغب في قراءتها.

بتقديمه هذه المعرفة، يبدو القول الرواخي متقدماً على الخطاب السياسي وـ«الجماهيري الشفوي»، في حينه، وأكثر جرأة منه.

* لعل جانباً من التفسير الخاص بمسألة صياغة الفاعل الأول على هذا النحو الملتبس الذي يوحى بتحبيده، فيما هو يسعى لكتشه، يجد سببه في الواقع المرجعى نفسه، أى في طبيعة بعض السلطات الثورية العربية نفسها، أو التي جاءت، وفي تاريختنا الحديث،

الراوى الشاهد، بعيدة عن موقف سياسي مباشر، إنما هو رواية الموقف الضدى، المنحاز في الخفاء، إنما هي رواية النظر إلى السلبيات، سلبيات السلطة الثورية، دون رؤية الإيجابيات المتمثلة، بالنسبة لرواية «ميرamar» مثلاً، في التأمين ومحاربة جيوش الفرنسيين والإنجليز، والسعى إلى القضاء على الفقر والجوع.

إن اتهاماً لهذا لرواية «ميرamar»، أو لغيرها بما يحاكيها نمطاً وموضوعاً سريداً، هو اتهام يعيدها إلى ثنائية ميكانيكية تتقول بأن من ليس معنا فهو ضدنا، كما أنه يعبر عن نظرية سطحية لا إلى الفعل الرواخي وحسب، بل أيضاً إلى الواقع الاجتماعي، أو إلى حقيقة الكتابة في علاقتها بالمرجعى نفسه.

فالمعرفة النقدية التي أنتجهتها رواية «ميرamar» مثلاً، تبدو إضافة مهمة في إطار شرطها التاريخي، لأنها معرفة تتعلق بسلطة ثورية وتشكل، يطابعها التقدي، خروجاً على العام، وتجرؤاً على وعي متشبث بالثورة وحاضن لها بلا حساب.

لقد صدرت الطبيعة الأولى من «ميرamar» في ذروة المدى الناصرى، وفي جو الحلم العارم الذي حمل الكثيرين من أنصار الثورة، بل ومن دعائهما، على الصعيد من أخطاء السلطة وخاصة ما تعلق بالمارسة الديمقراطية للحرفيات الفكرية. ففي الوقت الذي كان فيه الخطاب اليسارى الحزبى يرجئ النقد ويرى فيه فعلاً يؤذى الثورة ويعيق عملية التضليل والتحرر

التغير المنشود، وتبدو مسألة إقامة علاقات اجتماعية على قواعد الديمقراتية، شرطا أساسيا للتغيير والتحرر الوطني. كان الكتابة في وعي لها بأهمية الاجتماعي المتروك ترد على تركه، وكأنها بهذا الرد ترد أيضا على السياسة والتأسيس. وهي بذلك تمارس جدل السيرونة والتحول، أو جدل (الناقص والمكتمل)، أو حوار العلة والاثر.

العامل الأول بين التاريχي والراهني:

باتراكيده على العامل الاجتماعي من حيث هو عامل داخلي، يبدو القول الأدبي نافذا. ففي حدود الداخل، كاثر لسلطة سياسية معينة، مازلت نرى بعض حركات التحرر تنقلب إلى نقيسها. من الداخل تتقوض النهضة وتعود إلى بدايات تكررها: الشورة الناصرية تبعها حكم السادات واتفاقية كامب ديفيد، وال الحرب ضد إسرائيل وخلفانها في لبنان تحولت إلى حرب أهلية. ونهضة العراق انتهت إلى تقويضه.

لكن هل يمكن أن نرى إلى العامل الأساسي (الذى يأخذ في الرواية صفة الفاعل الأول) في حدود الأخطاء والسرقات، أو في حدود المطامع الفردية والمنافع الشخصية، أو في حدود القلق النفسي والجبرى الفكرية؟ أى في حدود مجموعة من ظواهر السلوك والأخلاق التي يعاني منها أفرادهم، في الرواية، نماذج لطبقات اجتماعية وتنظيمات حزبية؟ (شأن ما

إلى الحكم من موقع المعارضة لسلطة سابقة، أو في السلطات القيادية التي تتزعزع حركات ثورية، لكنها، تبقى محكمة بروية واحدة لمفهوم التحرر، وتمارسه في بعد واحد له. وهي بذلك تفك عقدة الترابط المأزقى بين قضية التحرر الوطني وقضية التحرر الاجتماعي، لكن دون أن تحلها. تفك مثل هذه السلطات، العقدة بالفصل بين القبضيين، وتترك التحرر الاجتماعي لحساب التحرر الوطني، أو هكذا ترى، ترى إلغاء الأول، أو تتجاهله، بالثاني. فتسيس كل شيء، وتحتzelه في شعار يخفي قصورها، أو سطوطتها، وهو مما يترك أثره على وعي الجماعة الذي يصبح محاصرا بالشعار. يصادر الشعار الوعي فلا يرى إلا في حدوده.. وهو مما يحمل الكتابة على الحذر من جهة، فتتجنب السياسة لتجنب المباشر والإبداع. كما يحملها، من جهة ثانية، على إعادة الاعتبار إلى المسألة الاجتماعية، بل على المبالغة باعتبار قضية التحرر الاجتماعي عاملأولا وأساسيا في التحرر الوطني. (وهذا ما مالت إليه رؤية «ميرamar»).

تحاذر الكتابة الأدبية التسيس لأنها اختزال وتبسيط، لا للإبداع، بل للمرجعى نفسه، وتلتفت إلى ما ينافي هذا الاختزال والتبسيط. لذا تلتفت إلى الواقع الاجتماعي بما يعنيه من معانٍ تتعلق بالإنسان ووعيه، بحياته وعيشها، بتفكيره وحريته. وفي هذا المنظور تبدو أخطاء السلطة في الممارسة الاجتماعية عائقاً لعملية

المعنى، أو الموقف، بل هو تشكل العامل الأساسي في روايتها، أي كفاعل أول له دور الرواوى ومفرازه؛ إنه «البطل» في تقنيته الخاصة، وفي وظيفته الفنية الأخرى؛ ومن حيث هو، أي هذا «البطل» دلالة روانية لدلائل فكري.

ابعد من «ميرامار»: إن اتخاذ رواية «ميرامار» مثلاً أول لهذه الدراسة، لا يعني أنها المثال الوحيد. ثمة روايات عربية أخرى تناولت، على اختلاف في النسق وتتنوع في اللغة والأسلوب، علاقة الاجتماعى بسلطة سياسية معينة، وحاولت أن تتنفذ إلى العامل الأساسي وتعبر عنه كفاعل أول. فكانت، وبشكل عام، تنسج عالمًا روانيا بتوظيف فنى يتلوى نقد الوضعية الاجتماعية وتقديم معرفة بالظواهر السلوكية الخاطئة. ومثل هذا التوظيف لا يتأتى، فى نظرى، من إبداعية العمل الأدبي الروائى ولا من جماليته، بل إن هذا التوظيف هو بمثابة رقى فى التقنية السردية يبحث عن خصوصية قول لخصوصية مرجع. إنه إبداع البدائل التقنية التى تغيب العامل الأساسى بهدف قوله، كانها بذلك تحول غيابه إلى سؤال يدعونا إلى طرحه على المرجعى نفسه. إنه سؤال يضمى الإشارة إلى شروط غيابه. أي إلى طبيعة السلطة السياسية ونظمها ومارساتها، أو إلى مرجع يدفع الأدبى الروائى لإبداع فتاعل يغيب فى التباسه. تتنوع البدائل لتشير فى تنوعها

رأينا فى «ميرامار»).

ولئن كانت مجموعة الظواهر هذه تشيران، بشكل أو باخر، إلى نظام فى السلطة السياسية، فهل يمكننا أن نرى إلى هذا النظام، وبغض النظر عن طبيعته، فى وجه واحد منه هو علاقته بالداخل؟

إن التأكيد على البعد资料 internal، على أهميته البالغة، قد يوقتنا، حين يكون على حساب البعد الخارجى، أو حين يغفل البعد الخارجى، فى الموقف النقيض، أو فى الرؤية الواحدية. وربماقادنا إلى اختزال التاريخى فى الراهنى، والعالمى المتشابك والمتدخل فى الحال البسيط والمعزول. بعيداً عن ثنائية تجمع بين العاملين الداخلى والخارجي، أو تضع التحرر الاجتماعى إلى جانب التحرر الوطنى، أو تنظر إليهما نظرة التعاقد لا التزامن. يبدو العامل الأساسى معتقداً فى تاريخيته، ويبعد الوعي به مازقياً، له، فى الرواية العربية الحديثة، صفة الالتباس.

عن هذا العامل الأساسى الذى يشكل فى القول الروائى فاعلاً أول نبحث. نبحث عن حضور له فى رواية عربية تنسج عالمها لتقوله. أي فى رواية تختاره هى موضوعاً لها. ولا نبحث عنه فى الرواية العربية بعامة. فائنا مثللاً أسحب سؤالى الذى طرحته على «ميرامار» على جميع روايات نجيب محفوظ، أو على روايات عربية غير معنية بالكلام على الاجتماعى فى علاقته، لا بالسياسى، بل بتنظيم سياسى معين. وما نبحث عنه ليس هو

لغات الحوار الشعبي الحاملة لمدلولات أبعد منها، فتكتشف المستور، وتفضح المخبأ، وتتأتي بديلاً لفاعل أول محظوظ عليه التبلور والظهور.

يتشكل الأدبي في الثقافي - الاجتماعي عنصراً من عناصر التغيير، ويترنّح عن نفسه صفة التغرب والتغريب. يضمّن الأدبي الرواية، في بنية الشكل نفسه، في التقني الذي يتوصّل، أسلئلة تحيل على مرجعه إلى والخاص.

تسأل الرواية الخطاب الآخر الذي يتحول، على مستوى الممارسة، إلى نقifice. تسأل القول عن تفسيره المادي، والسلطات عن العلاقات في المجتمع، والأنظمة عن حياة الناس ومصيرهم.

يتارس الرواية العربية الحديثة دوراً في الصراع الثقافي - السياسي، تتنّج، بواسطتها الخامسة والمميزة، معرفة نقدية تتوجّه بها إلى وعن قائم، فتفتح أمامه، ومن منظورها، باب التأمل والمساءلة، وربما سبّل الوصول إلى الحقائق.

إلى هذه العلاقة بين الفاعل الأول للتقبّل والعامل الأساسي المعقّد في تاريخيته. تتطوّر هذه العلاقة على سؤالها الحائز:

كيف يكون التحرري لا تحررياً والشوري لا ثوري؟ أو كيف يقف النظام في وجه الاستعمار ليرتبط به، أو يرفع شعار الديمقراطية والتقدم ليمارس القمع ويختلف؟

يدعوون السؤال الحائز إلى النظر في رواية عربية تتحفّز بمرجع خاص بها، وتتميّز في كلامها عليه، فتبتكّر تقنيات سردها، أو تتمكّن تقنيات عامة، وتؤصلها: تؤصل «ميرامار» تقنية تعدد الرواية البدائلية، وتبتكّر «نجمة أغسطس» (الصنف الله إبراهيم) تقنية الصوتين المتوازيين على افتراق دلائلي. وتبتكّر «السؤال» (الف غالب هلساً) شخصية السفاح في إ حاله رمزية مزدوجة ومتباينة. وتبتكّر «رحلة غاندي الصغير» (إلياس خوري) الزمن الدائري في التفاف خانق على ذاته. وتبتكّر «باب الساحة» (السحر خليفة)

* لعلت استعمال كلمة تأصيل على كلمة ابتكار، لأنّي وجدت في رواية:

«ميرامار» Le quatuor d'Alexandrie لـLawrence Durrell مرجعاً لتقنية رواية «ميرامار».

* ميرامار: كلمة من أصل لاتيني، ولكن لم يجيء اليوم في الأسبانية. تترنّب هذه الكلمة من الفعل: «ميرا»، ويعني النظر بإعجاب، ومن الأسم: «مار»، يعني البحر. وميرامار هي اسم لكل مكان، أو أرتيل جميل، وتحيل على معانٍ عدّة. منها: المكان الجميل القائم على الشاطئ. التوسط. التجارة والسياحة، الحياة السهلة. الكوزموبوليتية.. وما تحيل عليه كلمة ميرامار، يصلّى بذلك عدّة في الرواية.

واعتند في هذه الدراسة الطبعة الثانية للرواية. أيلول - سبتمبر ١٩٧٤، دار القلم، بيروت - لبنان. والإشارات إلى صفحات الرواية في منتصف الدراسة.

نقد

۱

مِنَافِئُ الْوَحْيِ

محمد جبريل

والقول لأندرية جيد - وإنما يأمل أن
يجد القارئ تيزيراً وإضافة عما كتبه
أدباء الأجيال السابقة..

مشكلة الجيل الحالى من كتاب
القصة - والفن بعامة - هي ما عبر
عنء موباسان منذ عشرات الأعوام فى
قوله: "من يكتب اليوم، لا بد أن يكون
مجنوناً أو جسوراً أو وقحاً أو غبياً..
فبعد كل هؤلاء الأساتذة العبارقة، ماذا
تبقى لنا أن نفعل؟... ماذا نقول بعد
كل ما قيل .. من هنا يمكن أن يفترض أنه
كتب صفحة أو جملة، لا يوجد مثلها فى
كتاب ما؟ (٢).

**المقوله الشهيره تؤكـد أن الأفكار
ملقاـة على الأرضـة .. لكن فلوبـير**

- 1 -

يقول لابروبيير: «كل شيء قد قيل، وقد أتينا بعد فوات الأوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة، حين وجد أناس ومفكرون. أما العادات ، فقد انتزع خيرها وأجملها، ولم يبق لنا إلا أن نلتقط سقط المئات على أثر ما جمعه الأقدمون» (١).

ولأن التقاط سقط الحصاد لن يضييف إلى الفن، ولا إلى الفنان، فإن التعبير عن الخصوصية هم كل الأدباء، يصرّف النظر عن انتهاياتهم السنوية، أو الفنية. ليس بتأمل أن يجدوا قارئاً لم يقرأ الأعمال السابقة عليهم -

- ٣ -

يقول جونتر جراس: "مادام لدينا أدب، فهو في حالة مواجهة مع الأمور السياسية"(٤). ورغم تعدد الأعمال السياسية التي تناولت ثمار التطبيع، فإن قصة سعد القرش في حديقة الحيوان تتعمّز بتلخيص مقتدر لمسار النضال المصري، وببساطة، ولغة شاعرية هامسة، في قضية زاعقة لقد شاهد الصغار العلم يرفرف على سارية أعلى المبني المجاور لحديقة الحيوان. ظنوه العلم الذي يحيونه كل صباح، وهتفوا بالنداء الذي طالما رددوه: تحيا جمهورية مصر العربية!!.. وفوجئوا بالنداء نفسه يردد طلبة كبار، وإن كان لهدف مناقض تماماً، فالعلم المرفوع ليس مصرياً، وتتلتف سيارات الشرطة الطلبة الكبار، بينما يتعالى صوت الاستاذ المشرف، يأمر الصغار بمقادرة المكان... .

في القصة شعارات ونداءات وظاهرة وقضية سياسية، وأسماء عرابي وسعد زغلول ومصطفى كامل ولو غابت الوهبة لابتلعتها الجهارة أو المباشرة .. لكن الكاتب حرص على أن نجهل وجوده، فوضع القصة أمامنا، وكانت - ولو بصورة غير مباشرة - أى تدخل أو تعليق... .

وفي المقابل، فإن الكاتب - للتعبير عن مقولة تشفله - يخلط - أحياناً - بين الخطارة أو المقالة، وبين القصة القصيرة .. فهو يلجأ إلى المباشرة في التعبير، قوله: "طعم الملح رمز الحياة"(٥)، شعار بلغ كلام تري!..

ينتصب كتاب الأجيال التالية بلا يكتبو شيئاً، دون أن يشعروا بما لم يشعر به، أو عبر عنه، كتاب آخرون، الجديد اكتشاف وإضافة وارتياه مناطق لم يسبق ارتياهها...

- ٤ -

يبدو سعد القرش في مجموعة القصصية "مرافق للرحيل" كاتباً له قضية أو يشغل أن يكون له قضية.. الفن عنده ليس مجرد حكاية يغضي بها عن نفسه، أو تبين عن قدراته الفنية والأسلوبية، إنما هو يؤمن - ربما إلى حد المبالغة - وسأحدثك عن ذلك تفصيلاً - بما يتبع أن يسمى به الفن في إحداث تغيير - مطلوب - في وجдан المتلقى، وفي حركة المجتمع أيضاً..

القصة - كما يقول بيلنسكي - ليست فناً تصويرياً فحسب، ولكن صورها يجب أن تستعمل على اتجاه فكري، والمشاعر التي تحدثها ، يجب أن تتصعد إلى ذهن القارئ، وتحدث أثراً في وجهات نظره، و موقفه من الحياة . وبمعنى آخر ، وكما يقول چورج البيوت، فإن "أعظم فائدة ثدين بها للفنان، سواء كان رساماً أو شاعراً أو روائياً أو كاتب قصة قصيرة، هي تأثيره على اتساع دائرة مشاعرنا وتعاظفنا، إن الفن هو أقرب شيء للحياة ، وهو وسيلة لتوسيع حلقة تجاربنا، ولد صلاتنا ببني البشر، خارج حدود حياتنا الشخصية"(٢).

قرأها في ندوتي الأسبوعية بجريدة "المساء". وراهنت أعضاء الندوة عليه. وأعتقد أن قصة "مرافق للرحيل" - بالتحديد - تأكيد لفوزي بالرهان!..

شخصية الرواوى في قصة "عبد على الذاكرة" تذكرنا بكمال عبد الجوارد في "بين القصرين"، رواية نجيب محفوظ ... فهو لا يشرب إلا من القلبة التي تشرب منها شقيقته. وتنذكر حرص كمال على أن يشرب من الموضع نفسه الذي تشرب منه عائشة. وبعد أن ينتهي زفافها يقول لأمه: إما أن أبقى هنا أو تعود أختي معنا!. وهو القول نفسه تقريراً الذى قاله كمال ليلة زفاف عائشة!..

- ٤ -

قصص هذه المجموعة تدور أحداثها في الريف، أو تدور في المدينة لشخصيات من أبناء الريف.

أنت هنا تلتقي إلى الحياة في القرية المصرية، بساطة الريف وتعقيداتها ووضوحها وغموضها. كيف يتعامل الناس، كيف يفرجون ويحزنون، تقاليد الميلاد والعمل والزواج والوفاة والبيوت والفيطان والأشجار والترع والسواعق والبلهارسيا والعامل الأجير والمزارع والعمدة والموظف الحكومى، الأم والزوجة والأبنة - التي تتسم بخصائص تختلف - ربما إلى التباين - عن المرأة في المدينة، الحقائق والخرافات والإيمان الدينى والانقسام الدينى والأساطير والحكايات والتوادر

وفي قصة "شعر البنات" تفاجئنا الجهارة التي يرفضها الفن الواقع في أن معا، فليس في شخصية الرواوى ولا في تطور الأحداث، ما يشي بهذه النهاية التي اختارها الكاتب لقصته، بعد أن نشر المصور نقود الأم. قالت الأم: السائق فى الصباح أصر على أن يأخذ عنك أجرة رجل كاملة.. فاهم؟! أمسكت بالسكنى، وعدت - مسرعاً - إلى سوق البهائم! (١).

أما قصة "مرافق للرحيل" فهي تنقسم إلى جزئين، أولهما يمتد منذ أعوام الطفولة إلى مطالع الشباب. الرواوى ومصدقه نور الدين، لغة ثرية موحية تتراءك فيها الصور بما قد تعجز عنه قصيدة متفرقة. أما القسم الثاني فهو يتوقف عند لحظات النهاية، عندما يتمكن المرض من جسد الصديق نور "فتحت صدرى" ، وفتح جناحه، احتضنته، واحتضنتني، بكيت وبكي، حلقت بعيداً بعيداً.

عند مفارق الطريق فقدنا الأجنحة . سقطنا أعلى الجبل، ولا أزال أحتمضه . ثم أحسست بالبرودة، والجناحان إلى جواره في سكون. تدحرجنا على رؤوس الصخور، وعظام الأجداد، وحيال الدم تلفتى من كل مكان. حتى كان القرار، عند السفح، في بئر ماء بارد. ساعتها أتفت، والمرضة تبكي، وبiederها كوب به بعض ماء، وهي تصب فوق رأسى ووجهى، و"نور الدين" بين ذراعى، وبيع، الييف كعادته، لكنه كان يرنو إلى فى صمت مميت ..

لقد تعرفت إلى سعد القرش - للمرة الأولى - في قصة قصيرة له ،

ثم انتقل إلى الترعة، واندس في الطين أيام الجفاف، فلما جاءت الكراكة وقعته مع كتل الطين، واختفى .. وعجز كل المشايخ عن علاج الزوج المريوط، حتى أفلحت نداءات الأطفال، لبنات سوران تطلق سراح القمر، وعادت إلى الزوج عافيته!..

ومع وفرة ما قرأت من أعمال أدبية جعلت الريف نبضاً لها، لم أقل مثلاً هذه الصورة المتقطعة من موروثنا الشعبي: "تصل إلى باب الدار، الغربال - بكل وقاره - يتربع على العتبة . حصوات الملح الأبيض، النساء يتحلقن حول العروسين مصفقات يهبط الصمت فجأة . تقول إحدى الجارات كأنها تحدّر العريس: اسمع.

ثم يتبدل صوتها تماماً، تلبس النعومة فيصير عذباً: أومي لها يا واد.. أومي لها (...) وفي القمة نفسها: نقرة:

.. رحلة الاتفاق تشق بها إحدى قريبائي في الطريق إلى الباب. تدلُّ إلى الداخل، وتخرج مسرعة . تغمر كل العيون . تتطلع إلى العروس: يا عريس أبقى افتكر .. خلى حنة من الذكر^(٨).

ولعلني استطيع أن أضيف سعد القرش إلى قائمة أدبائنا الذين استطاعوا تصوير القرية المصرية، مظاهر الحياة وتواتي الأيام والعادات والقيم والتقاليد، بتأثيراتٍ واعيةٍ والمالم بالتفاصيل..

وإذا كانت القرية المصرية قد بانت ملامحها وسماتها في أعمال يوسف أدريس وعبد الحليم عبد الله ومحمد

والآمثال.. باتوراما دقة التفصيات ، لطبيعة الحياة في القرية المصرية ..

وقد أفاد الكاتب من شئاته الريفية في إثراء قصصه بالموروث الشعبي.

وربما كانت "ثم يرحل الليل" أشد قصص المجموعة استعانة بالموروث، فهي تزواج بين محاق القمر - خنق القمر! - وعجز الزوج الجنسي ، أو ما يسميه العادة: "الربط" "أخيراً، ضمتهما حجوة واحدة. جلسَت على طرف السرير يتدلى منها رجالان مرتعشتان. عن قرب منها، وقف مرتبكأً، صاحت النساء في الخارج: أحراج يا رمان .. وتعال على حجري ، يا رمان .. حاصره الفنان، وكان يخنقه . غاص في عرقه متوجه إليها، مسح على جبهتها برفق.

لم يسر الدفء تحت جلدِه، كأنه طفل يعيث بدمية.. وما العمل؟... ألسنة النساء أطول من الفرقلة. الكل ينتظر دليل العفة. ليلة أمس، كدت تفقر. ماذا حدث لك.. أیكون هو؟.. هو ما كان يسقط في أذنيك من النساء وأنت صغير .. جاءك الموت يا تارك الصلاة.. ثم قام في انكسار، وطرحها برفق. ثم مسح يده في المديلين الأبيضين، وقلبه يمرح ما بين قدميه ورأسه. وأرب الباب.

تلقت النساء المندل بالزغاريد والفناء وقولوا لأبوها إن كان جعنان يتتعشى .. نفس وجهه في الوسادة ، وأجهش بالبكاء. ثم ساد صمت باور(٧). ويأخذ النساء الآخر . لقد كتب للزوج عمل على ذيل قرموط صباح يوم الدخلة، ووضع القرموط في بئر ساقية

الالتقاط والاختيار والتفضير بما يشكل معيلاً فنياً متتفوقاً. والعنابة ببعد ما - رغم أهميته - دون الاهتمام - بالقدر نفسه ، ببقية الأبعاد، يفقد العمل الفنى ديناميته وترابطه ووحدته العضوية، ويُسَيِّء إليه في مجموعه..

وربما يقلل من فداحة هذا الخطأ - هو خطأ بالتأكيد ، أو تنتفى الموارق بين أدب الرحلات وأدب السيرة الذاتية والمسح الاجتماعي ، وبين فن القصة - أن هذه هي المجموعة الأولى لكتابها، فهو يحرص على أن يقدم لنا مخزونه المعرفي، فضلاً عن كل ما يملكه من قدرات أسلوبية وفنية... .

- ٦ -

ولأن موهبة أديبنا واحدة ، فإنها تبين عن قدراتها أحياناً، وتختفي في أحيان أخرى.. وعلى سبيل المثال ، فإن الفلاحين في بلادنا مازالوا يتعرفون إلى الوقت من خلال امتداد الظلاء وانحسارها. من هنا، يأتي قول الرواوى: لما لاحظت أن ظلال الماشين في الشارع قد امتصتها أجسادهم^(٩) بمعنى أن الظهر قد جاء .. وقوله: "بدأت ظلال الناس والبهائم تنسلت من الأجسام، ليذوسها الرائحون والعائدون^(١٠)" يعني أن العصر قد جاء ومن التشبيهات الجميلة "رجل تفتقض عن الكرسي أرداقه"^(١١)، جعلت من ذراعي جناحين وطررت إلى أمن^(١٢)، كان النهار يرحل، والليل يختبئ، خلف ظهر البيوت^(١٣)

روميش وعبد الحكيم قاسم وأحمد الشيخ ويوفى أبو رية وسعيد الكفراوى وغيرهم، فإن هذه المجموعة تتبع لسعد القرش - فى تقديرى - أن يأخذ موضعًا بين هؤلاء الأباء الذين، تميزت أعمالهم بالتناول المتفرد لأبعاد الحياة فى الريف المصرى..

- ٥ -

مع ذلك، فلعلى كنت أتفنى لو أن الكاتب - من خلال حفاظته بالموروث الشعبي - أبان عن موقفه ضد ما يحفل به ذلك الموروث من سلبيات .. لكنه أورد الخرافية كما هي ، على علاتها ، كأنها هي الواقع بالفعل، كأنها قدر الناس، والمتصرف في أيديهم - فيما عدا أيامات مفتولة فى قصة "الوصية والحجر" - والواقع ليس بذلك بالفعل ، ولأن الكاتب يشغلـ - كما قلت - أن يكون له قضية ، فقد كنت أرجو لو أنه أبان عن موقف الفد - فنياً - مما يحفل به "الحديث" من خرافات، فلا يجهز بما قد يسى إلى فنية القصة، أو يؤثثها بال المباشرة ..

ورغم تجاه الكاتب فى استدعاء الموروث: الأفنيـ والمثلـ، والمعتقد والتقاليد، قد وسم بعض القصص بما يمكن نسبته إلى المسح الاجتماعى. تفقد القصة تواصلها وдинاميتها ولحظتها المكثفة المعايدة، من أجل إظهار براعة الكاتب فى تقديم أقصى قدر من خصائص البيئة، وسماتها العزيزة...القصة القصيرة الجيدة، والفن الجيد عموماً، هو الذى يفلح فى

هدف، كيتو فابن "الصلة بين الشكل والمضمون في أي عمل فني عظيم - سواء أكان مسرحية أو لوحة تصوير أو قطعة موسيقية - صلة حيوية جداً، حتى ليتمكن القول بأنهما متزوجان توحداً كلياً" (١٨).

ولعله مما يحسب لهذه المجموعة أنها تختلف الرأي بأن تعقيد التقنية هو العامل الكبير في كتابة القصة القصيرة. يخطئ البعض حين يتصرّر أن وظيفة التقنية جمالية أو زخرفية، وأنها تدلّيل على موهبة الفنان وإجادته ترتيب الأحداث بما يحدث في نفس المتنقى أكبر قدر من الانبهار أو الدهشة أو التوتر. التقنية تختلف عن ذلك تماماً، بل إنها في النقيض من ذلك تماماً. العمل الفني يفرض تقنيته، يحدّدها. التقنية تتشكل في داخل العمل لحظة بذء وأثناء الكتابة، بحيث يمكن القول إن التقنية تكمل المادة، مثلما أن المادة تكمل التقنية. وبمعنى آخر، فإن المضمون والشكل وجهان لعملة واحدة...

المقوله الشهيره تعلن أنه إذا طالب المتنقى المبدع أن يكتب ما يفهم، فإن على المتنقى أن يفهم ما يكتب. لكنني أذكرك بأن الغموض الذي تتحدث عنه ليس سمة كل ما يبدّعه الشباب...
و الواقع أن الغموض - أو البساطة -

مسألة لا تصدر عن الأديب بقرار، بمعنى أنى لا أتصور أن أثيناً يعتمد التلخيص أو التبسيط الزائد، لكن العمل الفني - بما ينبعى أن ينبع به من تلقائية - هو الذى يفرض الصورة التي تطالع القارئ يقول همنجواي:

المصابيح المصنوفة تغطي سماء الوعاء، ثم تنسكب في أفواه الحارات القريبة" (١٤)، "كانت الحارات الجانبية تصيب كتلاً سوداء" (١٥)، "تعبريراً عن الجلابيب السوداء للنسوة اللاثي قدمن لنباً الوفاة"؛ وبعد أن ذكرت بقايا النور في عيني الشيخ، فإنه لم يعد يرى إلا بذنبيه (١٦). وإذا كان إطلاق أسماء الناس والأماكن محاولة للايحام بواقعية الأحداث، فإن تسمية مدرسة الرواوى بإنها "طارق بن زياد" لا تعنى شيئاً، ولا تضيف بالتألى إلى القصة. مجرد ثرثرة؟ أما وصف الغربال بأنه كان يتربّع بكل وقاره على عتبة البيت، فهو محاولة سانحة للاستظراف، كالقول عن الجدة في قصة "فنجان ملوخية": "وما دامت إلى قواعدها سالمة". وأما قول الكاتب على لسان الأم الميتة، تخاطب ابنتها: "ارفعي الكفن عن وجهي، ستتجده ليتنا صافياً" (١٧) فهذا تشبيه خاطئ، لأن وجه الأم لا تراه، وإنما يراه الأبن، وأتصور أن النعش - والقبر - كان بلا رأة؛ وبالمناسبة، فإن المقارب موجودة في معظم قصص المجموعة، أما بزيارتها، أو بالإقامة فيها، أو باللعب حولها...

- ٧ -

أفاق الآن روب جريبيه في أن الحديث عن مضمون القصة وكأنه شيء مستقل عنها، يعني محو هذا اللون الأدبي كله من عالم الفن. وأثنا أيضاً أن مضمون العمل الأدبي هو الذي يفرض صورته الفنية، وكما يقول

الفموض ، يترك ما عجز عن التعبير عنه لذكاء القارئ، يفسره على النحو الذي يراه، ولأنه هو نفسه لم يفهم، فإن القارئ بالتالي لن يفهم، لقد تصور أنه لجا إلى ذكاء القارئ، لكن - في الحقيقة - لجا إلى نقض ذلك، أو ما تصور أنه كذلك. لأنه من المستحيل أن أطالب الآخرين بفهم العمل، الذي لم يفهمه كاتبه!..

باختصار، فإنه لا يمكن - بمشاعر كاتبة - إن أنتج فناً صادقاً... والصدق سمة أساسية في هذه الجموعة. ساعد على ذلك أن معظم القصص بأسلوب الرواية، وإنها لا تتعدى الافتعال أو المراوحة، وتترك للقارئ - فيما عدا استثناءات قليلة، اشترب إليها - أن يستنبط من العمل ما يشاء من القيم والمعانٍ والدللات، مادامت طبيعة العمل تحتمل ذلك، فليس المطلوب من كل غواص أن يستخرج من البحر ما استخرجه الآخرون ، وببقى أن العمل الفني الجيد بصرف النظر عن اللغة التي يكتب بها - هو الذي يستفزني ، يوتني ، يتحدى ذهني ووجداني، أغادره فلا يغادرني، ويعود إلى ذاكرتي مرات ومرات..

- ٨ -

ولقد عمل الكاتب بالنصيحة نفسها التي تلقاها همنجواي - يوماً - من أحد نقاده .. فهو قد تخلص من كل الألفاظ "القنبالية" ووصف الأشياء ببساطة أشد... .

قد تبدأ في كتابة القصة دون أن تكون لديك أية فكرة مسبقة عن الطريقة التي ستنتهي بها، فكل شيء يتبدل ويتغير، كلما تقدمت القصة. وهذا نجد أن الحركة هي التي تخلق القصة. وهذه الحركة قد تبدو بطيئة للغاية في بعض الأحيان، حتى ليصعب على الإنسان أن يصدق أن هناك حركة على الإطلاق.

الغموض أو العكس سؤال نسبي.. فما يراه البعض غموضاً، يراه البعض الآخر عملاً سهل التقلي. والقضية أساساً هي في جدية الفنان وصدقه من ناحية، ووعي المتلقى وثقافته، بل وفهمه لخصائص العمل الفني من ناحية ثانية. ولعل المثل الذي كتب أحمرص على تأكيده في ندوتي بجريدة "المساء" للأصدقاء من الأدباء الشباب، أن الأديب الفنان أشبه بجهاز إرسال، وواجبه دائمًا أن يطمئن إلى سلامته توصياته ، التي تتحدد في حرمه على الصدق مع نفسه، ومع فنه. لا يلوى ذراع القميضة أو القصمة سعيًا وراء الإبهار أو التلعيع، وإنما يترك العمل الفني أن يكتسب ملامحه وسماته أثناء عملية الإبداع، أما المتلقى فهو - في المقابل - أشبه بجهاز استقبال ، عليه هو أيضاً أن يطمئن إلى سلامته توصياته، وهي تتمثل في تسليحه بالثقافة والوعي والفهم، بحيث يمكنه استقبال العمل الفني بصرورة جيدة..

البعض يعاتي افتقاد المؤهبة، أو فقر اللغة، أو نقص الامكانات، فهو "يضطر" - أعني التعبيراً - إلى

الأولى.
ثبتت خطواته أحياناً، وتعثرت
أحياناً أخرى.. لكن طموح المحاولة مما
يحسب له في كل الأحوال.

الهوامش:

- ١ - ما الأدب؟ ص ١١٥.
- ٢ - فصول - المجلد الثاني - العدد
الرابع.
- ٣ - عالم الفكر - المجلد التاسع
العدد الثاني.
- ٤ - آفاق عربية - نوفمبر ١٩٨٥.
- ٥ - قصة "الإعدام في ميدان خاص"
المجموعة.
- ٦ - قصة "شعر البنات" - المجموعة.
- ٧ - قصة "ثم يحل الليل" - المجموعة.
- ٨ - قصة "النغم والشجن" -
المجموعة.
- ٩ - قصة شعر البنات -
المجموعة ١١٠، ١١١.
- ١٠ - قصة "في حديقة الحيوان" -
المجموعة ١٤، ١٥، ١٦.
- ١١ - قصة "عبء على
الذاكرة" - المجموعة.
- ١٢ - قصة "الوصية والحجر" -
المجموعة.
- ١٣ - قصة "لو" - المجموعة.
- ١٤ - ترجمة د. إبراهيم حمادة
- ١٥ - ترجمة د. شكرى عياد
- ١٦ - العربي - مارس ١٩٧٥.

أخيراً، فلعلى أنذرك بما أشرت إليه
في بداية تناولى لهذه المجموعة.
ولعلى أنذرك - في الوقت نفسه -
قول لأن روب جريبي إن امتداد كاتب
شاب اليوم، لأنه يكتب مثل ستن达尔 ،
ينطوى على غش مزدوج. فمن ناحية
أن هذه العبارة لا تنطوى على شيء
يشير للأعجاب، ومن ناحية أخرى، أنها
مستحبطة تماماً. فللكتابة مثل ستن达尔
يجب أولاً أن يعيش المرء في سنة
١٨٣٠. فالكاتب الذي ينجح في إخراج صورة
مقلدة بارعة، إلى حد أن تكون مصفحاته
صالحة لأن يوقعها ستن达尔 في ذلك
الزمن.. مثل هذا الكاتب، لن تكون له
اليوم نفس القيمة التي كانت تكون
له، لو أنه كتب هذه الصفحات نفسها
في عصر شارل العاشر، أو قبل
ستندال بمائة وثمانين سنة
(ثريباً).

كذلك قابني أتأمل - باعجلي - قول
أندرية جيد: إن ما كان في استطاعة
غيرك أن يفقله، فلا تفعله. وما كان في
استطاعتك غيرك أن يقوله، فلا تقله.
وما كان في استطاعة غيرك أن
يكتبه، فلا تكتبه، وإنما تتعلق في ذاتك
بحذلك العنصر الفريد الذي لا يتتوفر
لدى أحد غيرك، وأخلق من نفسك -
بصبر وذلة، وبتعجل ولهمة - ذلك
الموجود الوجيد الذي هيئات لأحد غيرك
أن يقوم بديلًا فيه (٢٠).

المرتقى صعب كما ترى..
ولكن ذلك ما حاوله بالفعل أديبنا
الشاب سعد القرش في مجموعته

الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان
الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير
الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير
الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير الديوان الصغير

خطب الدكتاتور الموزونة



شعر: محمد مهود درويش
تقديم: طاعنة الشايب



(١) أى صدر ثمل ما يتحمل صدرى من الأوسمة؟!

وقد جرت العادة أن يكون الدكتاتور عسكرياً «وأقرب مثل عندنا الآن يقرينا من وظيفة الدكتاتور الرومانى، هي وظيفة «الحاكم العسكرى العام» الذى يعين فى أوقات عصيبة تمر بها البلاد، لاتخاذ إجراءات سريعة وحاسمة ولفتره محدودة فقط»^(١) أما الدكتاتور الذى نعرفه الان فأمره مختلف حيث هو أقرب إلى الطاغية القديم. والدكتاتور الحديث يلجن عادة إلى العنف أو الخداع للاستيلاء على السلطة السياسية، كما يحتفظ بها من خلال الإرهاب والقمع واستخدام كافة أساليب الدعاية لكسب التأييد

الدكتاتورية شكل من أشكال الحكم تتركز فيه السلطة فى يد فرد أو جماعة صغيرة، دون أى قيود أو ضوابط دستورية. والكلمة مشتقة من مصطلح الدكتاتور Dictator وهو اللقب اللاتينى للحاكم المؤقت الذى كانت تعينه الجمهورية الرومانية بتركيبة من مجلس الشيوخ ومتمنحة سلطات مطلقة لفتره محدودة، يخرج فيها بالبلاد من أزمة مدنية أو عسكرية.

المنتخبون يستحوذون على السلطة من خلال فرض نظام الحزب الواحد وقمع المعارضة، وفي بعضها الآخر كان العسكر يستولون على الحكم - ولا يتخلون عنه - ليقيموا دكتاتورياتهم العسكرية.

أما الدكتاتوريات الشيوعية والفاشية التي قامت في النصف الأول من القرن العشرين في بلاد متقدمة تكنولوجيا، فكانت مختلفة عن الأنظمة السلطوية في دول أمريكا اللاتينية وأنظمة ما بعد الاستقلال في أفريقيا وأسيا.

وفي كل من ألمانيا النازية تحت هتلر، والاتحاد السوفييتي تحت ستالين، دمجت الدولة نفسها مع حزب واحد، والحزب مع زعامة كاريزمية (٢) وأيديولوجية رسمية تمنع النظام شرعية وتحافظ عليه وأدبيات للرعب والدعائية لقمع المعارضين والمنشقين ، مع استخدام العلم الحديث والتكنولوجيا للتحكم في الاقتصاد وسلوك الأفراد. أما في أوقات الأزمات المحلية والخارجية فإن معظم الحكومات، بما في ذلك الدستوري منها، منحت سلطات استثنائية للحاكم المنتخب وهيئات له فرمانة للتخلّي عن الديمقراطية والحكم بأسلوب دكتاتوري... والمعروف أن قوانين الطوارئ والقوانين الاستثنائية كانت بداية طريق الدكتاتورية في ألمانيا هتلر، وإيطاليا "موسوليني" وتركيا "أتاتورك" وبرتغال "سالazar".

أما أكثر شعوب العالم دراية بالدكتاتورية والدكتاتور فهي شعوب

الجماهيرى. ومع انهيار و اختفاء أنظمة الحكم الوراثية في القرنين التاسع عشر والعشرين، أصبحت الدكتاتورية أحد نظامين للحكم في دول العالم، أما النظام الآخر فهو الديمقراطى الدستورية.

وقد أخذ الحكم الدكتاتورى أشكالاً عددة، ففى القرن التاسع عشر قامت فى أمريكا اللاتينية دكتاتوريات كثيرة بعد انهيار السلطة المركزية فى الدول الحديثة التى تحررت من الحكم الأسبانى. وكان الزعيم (الكونديلو) عادة يخرج من بين صفوف العسكريين الذين يحاولون السيطرة على إقليم أو منطقة قبل الانقضاض على حكومة وطنية ضعيفة، وهناك نموذجان لذلك هما «أنطونيو لوبيز دى سانتا أنا» فى المكسيك و «خول مانويل دى روزاس» فى الأرجنتين. أما دكتاتور القرن العشرين فهو مختلف حيث نجد قائداً عسكرياً على مستوى الدولة (مثل بيرون فى الأرجنتين) وغالباً ما يكون مرتبطاً بطبقة اجتماعية معينة ويحاول الحفاظ على مصالح النخبة الثرية أو تحقيق إصلاحات اجتماعية من خلال تحولات يسارية.

أما فى الدول الحديثة فى أفريقيا وأسيا فقد ظهرت الدكتاتوريات بعد الحرب العالمية الثانية على أطلال الترتيبات الدستورية الموروثة عن القوى الاستعمارية الغربية والتي فشلت فى حل مشكلات الجماهير. فى بعض هذه البلاد كان الرؤساء

تحمل ما يتحمله صدرى من الأوسمة؟»....

الحاكم الذى يعرف كلمة السلام بعد أن خبر الحروب التى لم تجر على الشعوب سوى الخراب، فهو ليس سوى غرائز أولى وخلاف على الأرض، والأرض ليست سوى رمال..

الدكتاتور هو غرفة الوعى للتصحيح التاريخ وتلقيين أعداء الوطن «السلم درساً وحلاً»، وقطع كل الدراش علىهم حتى لا يفروا منه، الحاكم العالم المعلم الذى يحوال الجيوش إلى شرطة للدفاع عن الأمان ضد الزعام والجياع وانتهاضات «الحرامية» ويرى بثاقب عقله أن السلام مع الآخرين هناك ليس سلاماً مع الرافضين هنا، ولا مع الغاضبين، ولكن يحيى السلام هنا «لن تقوم لأى فئات يسارية قائمة»، فلابد من حجب ضوء النهار عن المعارضين الناقمين الحاذقين....

«وفي السجن متسع للجميع... من الشيخ حتى الرضيع.. ومن رجل الدين حتى النقابى والخادمة».

والدكتاتور هو الأمير الذى لا هدف له سوى استقرار الأمور على ما استقرت عليه، «أمير على عرشه وشعب على نعشه» - وحدة وطنية - أمير يحب رعيته إن هي أخلصت وأرخصت دمها فى سبيله، ولكن حقوقه عليهم أكبر من واجبه، فهو الذى أطعم وكسا وهدى، والذى أخرج المرعى... وساوى بين الجمع وانطلق بهم قاثداً لمسيرة «الروح والدم وتكلمه - المشوار» نحو مجتمع الرخاء..

الدكتاتور زعيم خالد، يصدر أوامره -

العالم الثالث. وفي العالم العربى على نحو خاص تبدو الصورة أكثر قتامة وبؤساً، أنظر حولك من الماء إلى الماء حيث الحاكم إما وريث عن أبي أو عسكري استبدل ثياباً بثياب.. مع تنويعات أكثر بؤساً على الحالتين. في حين ورثة العروش والأنظمة من تخلص من أبيه أو أخيه بطريقة ما، وبين العسكر من تخلص من رفاق الإنقلاب - أو الثورة!! - المنافسين أو المعارضين بطريقة ما. وليس غريباً أن تسمع في كل دولة عربية اصطلاح «ثورة التصحح» !!!

الدكتاتور هو كل شيء، فهو الحاكم والقائد والزعيم والأب والمهيب وطويل العمر والمفدى، هو البطل والمجاهد والناضل، بحكمته تسير الأمور، وبتوجيهاته تتحقق المعجزات وبعمقريته تنتصر الجيوش وبالهامة تزدهر الآداب والفنون. ولذلك يصبح من حقه أن يختار شعباً يليق به، يختاره فرداً فرداً..

لأن الأدرى بن يصلح حارساً لكتبه أو سائساً لمحضاته أو حاملاً لاتجاه التشييد أو مستشاراً لسلك النقود أو حاجباً للفضائح أو نائباً للمدائنة. الحاكم الدكتاتور يمنع الجميع حق خدمته ورفع صوره، وشكراً لأنه رضى بهم أمة له.

في هذه الخطب الموزونة يسبّر محمود درويش أغوار الدكتاتور المنتخب العادل المتسامح الحر، الذى تسير جماهيره المنتخبة العادلة الحرة إلى خدمته آمنة. الدكتاتور الذى يتحمل أعباء الحكم الثقيل «أى مصدر



«مارتن لوثر»

* إننا نحن الملوك، نجلس على عرش الله على الأرض.

«جيمس الأول»

- ملك إنجلترا -

* سوف يدرك الشعب بحق، مدى الحماقة التي ارتكبها حين أُنجب مثل هذا المخلوق، ورعاه ورباه حتى أصبح أقوى من أن يستطيع أن يطرده.

- جمهورية أفلاطون -

* ليس من السهل على الحاكم المطلق أن يتقادع .

«أندروز»

- طفاة الأغريق -

* مامن مستبد سياسي إلا ويتخذ له صفة قدسية يشارك بها الله أو تعطيه مقاماً ذا علاقة بالله.

«الكواكب»

- طبائع الاستبداد -

* موقف الطاغية هو موقف ذلك الذي يقطع الشجرة لكي يقطف ثمرة.

«مونتسيكو»

* يبدأ الطغيان عندما تنتهي سلطة القانون، أى عند انتهاك القانون وإلحاق الأذى بالآخرين.

«جون لوك»

- في الحكم المدني -

* لقد انتهيت أنا وشعبى إلى اتفاق يرضينا جميعاً ..

يقولون ما يشتهون... وأفعل ما أشتهى ...

«فردرريك الأكبر»

* كل سلطة مفسدة، والسلطة المطلقة مفسدة مطلقة...

«لورد أكتون»

حتى للموت، ليتركه وشعبه الولد معاً للأبد... من لفته تأخذ الرعية ملامح أحلامها مرة كل عام، وتعرف الحقيقة في لفظتين: حلال.. حرام...

فيأمرهم بلا يقربوا الشعر فالشعر يهدم صرح الثوابت في وطن من وثام ..

لتقرأ مما خطب الدكتاتور الموزونة التي كتبها له محمود درويش ونحن ماضون في طريق مهدناها بأيدينا ورصناها بجماجتنا، فإذا جفت مياه البحيرات فلنضر لفحة من خطاب السحاب، وإن مات عشب الحقول يكفينا مقطع من خطاب الطعام ...

طلعت الشايق

(٢) إفكار موزونة!

* أيها الناس، إنما أنا سلطان الله في أرضه.

«الخليفة المنصور»

* إننا لم نتلق الناج إلا من الله، فسلطة سن القوانين هي من اختصاصنا وحدنا بلا تبعية أو شرطة.

«لويس الخامس عشر»

* أمراء هذا العالم آلها والناس العاديون الشيطان، وعن طريقهم يفعل الرب أحياناً ما يفعله في أحياناً أخرى مباشرة عن طريق الشيطان. أو أنه يجعل الثورة عقوبة لخطايا الناس. إني لأفضل أن احتمل أميراً يرتكب الخطأ، على شعب يفعل الصواب.

للامة ثارة، ولأنه مشغول بتفكيرك الأمة وإعادتها إلى مصادر تكتونها الأولى ثارة أخرى، ولأنه دائماً متراجعاً بين المصطلحات الأيديولوجية المرنة وتوزعنا التقليدي والقسرى على خنادق أوهامتنا.

الدكتاتور حولنا.. بينما...
فيينا...

« حين باشرت كتابة خطاب الدكتاتور الأول » خطاب الجلوس « كنت أنوي كتابته ثثراً، ولكن امتناعي بالسخرية جرني إلى الإيقاع، ورغبتني في الفضحك جرتي إلى القافية، لماذا تثير القافية الفضحك إلى هذا الحد؟ لأنها تسلط الحواس على التشوّه، ولأن الدكتاتور نتوء في الطبيعة؟ لا أعرف تماماً! »

« من هو دكتاتوري؟ »

إنه مجمل خصائص الحكم العربي، الفردية الاستبدادي المجافي للطبيعة، والمتجسد في حكام يتداولون في بعضهم تداخل الصفات العامة المشتركة في فرد، دون أن أحد ملامحه الشخصية المميزة، لأن ذلك يعرضني إلى خطر استثناء آخرين، وقد يعرضني أيضاً إلى مخاطر الهجاء »

« الشخصك قليلاً مع الدكتاتور وعلى الدكتاتور، ومهما كان الاختلاف الأيديولوجي بين أنواع الدكتاتورية صحيحاً، فإن الدكتاتور - في علاقته بالناس وفي عزلته - هو الدكتاتور، والدكتاتور يثير الرعب والسخرية معاً. وساعات ما بعد الظهر هي وقت السخرية. سأودعك الآن لأنك تكتب إحدى خطب الدكتاتور، فقد أطلقت عليه

* والله لا يأمرني أحد بتقوى الله بعد مقامي هذا، إلا ضربت عنقه.

« عبد الملك بن مروان »

* والله لأمر أحداً أن يخرج من باب من أبواب المسجد، فيخرج من الباب الذي يليه إلا ضربت عنقه..

« الحجاج بن يوسف »

* جلو صارماً وتلوا باطلاً، وقالوا:
صدقنا فقلنا: نعم!
« المعري »

(٣) الدكتاتور حولنا.. بينا .. فيينا!

« هل تعرف ماذا يشغلني في هذه الأيام؟ إنه الدكتاتور، نقيس ملاكك.. الدكتاتور..

إني مشغول بالدكتاتور إلى درجة عينت معها نفسى كاتباً لخطب الدكتاتور! »

ما أصعب هذه المهمة، وما أشد ماتثيره من متعة حين نعي أنها لعبة أدبية.. سأواصل كتابة خطب الدكتاتور، أليس هذا مسلياً؟! »

« الدكتاتور فيينا حد التماهي ، شخصاً وفكرة. الدكتاتور في نسيج حياتنا، بأسلوب أسيوى كما يقول الاستشراق، سواء كان الدكتاتور « معبود الجماهير » أم « عدو الجماهير »، ولكنه مازال مغلفاً بالتجريد ، لا أحد يعرفه، لا أحد يراه، مخبأً بأغفلة سميكية من الكوارد والمصالح والأقنعة، لأنه مشغول بتأمين مستقبل مزدهر

قفوا أيها الناس حولى خاتم
لتصالح سيرة حواء.. تصالح أحفار
آدم ..
ساختار شعباً محبباً وصلباً وعدباً ..
ساختار أصلحكم للبقاء
وأنجحكم في الدعاء لطول جلوسي
فتبنا
لما فات من دول مزقتها الزوابع! ..
لقد ضفت ذرعاً بأمية الناس،
يا شعب .. يا شعبي الحر فاحرس
هوانى من الفقراء...
وسرب الذباب وغيره الغبار،
ونظف دروب المدائن من كل حاف
وعار وجائع،
فتبنا لهذا الفساد وتبا لبؤس العباد
الكسالى ..
وتبا لوح الشوارع ...
ساختار شعباً من الأنكفاء، الودودين
والناجحين
ساختاركم وفق دستور قلبى:
فمن كان منكم بلا علة .. فهو حارس
كلبى،
ومن كان منكم طبيباً .. أعينه
سائلاً لمحاصلى الجديد،
ومن كان منكم أديباً .. أعينه حاملاً
لاتجاه التشيد
ومن كان منكم حكيناً .. أعينه
مستشاراً لصك النقود،
ومن كان منكم وسيماً .. أعينه
 حاجباً للفضائح،
ومن كان منكم قويماً .. أعينه نائباً
للمدائن،
ومن كان منكم بلا ذهب أو مواهب -
فلينصرف ..
ومن كان منكم بلا ضجر ولالي-

قافيتي، كما أطلق هو على تباج كلابه ..
وكتابه ..

من رسالة من «محمود درويش»
إلى «سميح القاسم»
بتاريخ ٨٦/٩/٩ - بايوس

خطاب الجلوس!

ساختار شعبي،
ساختار أفراد شعبي،
ساختاركم واحداً واحداً من سلاة
أمى ومن مذهبى،
ساختاركم كى تكونوا جديرين بي،
إذن أوقفوا الآن تصفيفكم كى
تكونوا
جديرين بي وبحبى،
ساختار شعبي سياجاً لملكى
ورصيفاً لدربي،
قفوا أيها الناس، يا أيها المنتقون
كما تنتقى اللؤلؤه،
لكل فتى امرأة
وللزوج طفلان: فى البدء يأتى
الصبي
وتاتي الصبية من بعد. لا ثالث،
وليلعم الغرام على سنتى،
فأحببوا النساء، ولا تضربوهن إن
مسنهن الحرام،
سلام عليك.. سلام.. سلام..
ساختار من يستحق المرور أمام
مدائح فكري...
ومن يستحق المرور أمام حدائق
قصرى...



فلينصرف...
فلا وقت عندي للقمح والكدر..
ولا اعترف..
أمامك يا أيها الشعب.. يا شعبي
المنتقى بيدي،
بائني أنا الحكم العادل
كرهت جميع الطغاة..
لأن الطغاة يسوسون شعباً من
الجهلة
ومن أجل أن ينهض العدل فوق
الذكاء المعاصر
لابد من برمان جديد ومن أسلة:
من الشعب يا شعب.. هل كل كائن
يسعني مواطن؟
ترى هل يليق بمن هو مثل قيادة
لص وأعمى وجاهل؟
وهل تقبلون لسيديكم أن يساوى ما
بينكم أيها التبلاء،
وبين الرعاع.. اليتامي.. الأرامل..؟
وهل يتتساوى هنا الفيلسوف مع
المتسول؟
هل يذهبان إلى الاقتراع معاً..
كي يقود العوام سياسة هذا الوطن؟
وهل أغلبكم أيها الشعب، هم عدد
لا لزوم له،
إن أردتم نظاماً جديداً لمنع الفتن؟
إذن
ساختار أفراد شعبي، ساختاركم
واحداً واحداً..
كي تكونوا جديرين بي.. وأكونون
جديراً بكم..
سامنحكم حق أن تخدموني
وأن ترفعوا صورى فوق جدر انكم
وأن تشكونى لأنى رضيت بكم أمة
لى...
سامنحكم حق أن تتملوا ملامح
وجهى في كل عام جديد...
سامنحكم كل حق تريدون: حق
البكاء على موت قط شريد..
وحق الكلام عن السيرة النبوية في
كل عيد..
وحق الذهاب إلى البحر في كل يوم
تريدون..
لكم أن تناموا كما تشتئون..
على أى جنب تريدون.. ناموا،
لكم حق أن تحلموا برضى وعطفى..
فلا تقزعوا من أحد..
سامنحكم حقكم في الهواء.. وحقكم
في الضياء..
وحقكم في الغباء..
سابقنى لكم جنة فوق أرضى
كلوا ماتشارون من طيباتى
ولا تسمعوا ما يقول ملوك
الطوائف عنى،
وإنى أحذركم من عذاب الحسد!
ولا تدخلوا في السياسة إلا إذا صدر
الأمر عنى..
لأن السياسة سجنى..
هذا الحكم شورى.. هنا الحكم شورى؛
أنا حاكم منتخب،
وأنتم جماهير منتخبة
ومن واجب الشعب أن يلحس
العتبة
وأن يتحرى الحقيقة من دعاه إليه..
اصطفاه.. حماه من الأغلبية..
والأغلبية متيبة متيبة،
ومن واجب الشعب أن يتبرأ من كل
فرد نهب
وغازل زوجة صاحبه أو زنا، أو
غضب،

إن شئتم أن يزول البلد..
أمدت إلى الشعب ماهب أو دب من
سابق الشعب
كى أملك الأكثريه.. والأكثريه
فوضى..
أترضى أخي الشعب!
ترضى بهذا المصير الحقير ..
أترضى؟!
معاذ!!
قد اخترت شعبي واختارني الان
شعبي..
فسيروا إلى خدمتي آمنين..
آذنت لكم أن تخرروا على قدمي
ساجدين..
قطوبي لكم.. ثم طوبى لنا
أجمعين!

خطاب الضجر

ضجر!!
ضجر!!
ألا تشعرون ببعض الضجر؟!
فمن سنة لم أجد خبرا واحدا عن
بلادى،
أما من خبر؟!
تغير تقوينا السنوى.. وتنقش
أقوالنا فى الرخام..
وندفتها فى الصحارى ليطلع منها
المطر..
على ما أشاء من الكائنات..
وأحمل عاصمتى فوق سيارة الجيب
كى أتحاشى المطر.. وما من خبر؟!
وأكتب فى العام العشرين سطرا بلا
خطأ نحوى،

ومن واجب الشعب أن يرفع الأمر
للحاكم المنتخب،
ومن واجبى أن أواقق ، من واجبى
أن أعارض ،
فالامر أمرى والعدل عدى، والحق
ملك يدى،
فإما إقالته من رضائى..
وإما إحالت للسرای..
فق الحق قضى ..
وحق الرضا، لي أنا الحاكم
المنتخب!

وحق الهوى والطرب
لكم كلكم .. فانتم جماهير منتخبة:
أنا الحاكم الحر والعادل
وأنتم جماهيرى الحرية العادلة..
سننسى منذ انتخابى دولتنا
الفاصلة
ولا سجن بعد انتخابى، ولا شعر عن
تعب القافلة،
سالغى نظام العقوبات من دولتى..
من أراد التساقف خارج شعبي
فليتاوف..
ومن شاء أن يتمرد خارج شعبي
فليلتمرد..
سنذآن للخاضبين بأن يستقيلوا من
الشعب.. فالشعب حر..
ومن ليس مني ومن دولتى فهو
حر..
ساختار أفراد شعبي
ساختاركم واحدا واحدا مرة كل
خمس سنين..
وأنتم تزكونتى مرة كل عشرين
عاما إذا لزم الأمر،
أو مرة لل Abed،
وإن لم تريدوا بقائي ، لا سمع الله،

وأغلق كل المسارح .. لا مسرح في
البلد
ولا سينما في البلد
ولا مرقص في البلد
ولا بلد في البلد
ولا نغم أو وتر ..
وما من خبر؟
ضجر!
ضجر!
وحيد أنا أيها الشعب، شعبي
العزيز
ولكن قلبي عليك وقلبك من فلز أو
حجر
أضحي لأجلك، يا شعب، إنني
سجينك منذ الصغر
ومنذ صبای المبكر أخطب فيكم..
وأحككم واحداً واحداً
وفي كل يوم أعد لكم مؤتمر
فمن منكم يستطيع الجلوس ثلاثة
عاماً على مقعد واحد
دون أن يتلاشى؟ من منكم
يستطيع السهر ..
ثلاثين عاماً
ليمنع شعيباً من الذكريات وحب
السفر ..
وحيد أنا أيها الشعب، لا استطيع
الذهاب إلى البحر
والمشي فوق الرصيف ..
ولا النوم تحت الشجر
ثقيل هو الحكم.. لا تحسدوا حاكماً ..
أى مصدر تحمل ما يتحمل صدرى من
الأوسمة؟
وأى فتى منكم يستطيع الوقوف
ثلاثين عاماً على حافة الجمجمة؟
وأى يد دفعت مثلما دفعت يدنا من

وتعرف ياشعب أنى رسول القدر
وألفي الزراعة، ألفي الفاكهة، ألفي
الصحافة،
ألفي الخبر.. وما من خبر؟!
واختصر الناس.. أسجن ثلاثاً..
 وأنطرب ثلاثاً..
وأبقى من الثالث حاشية للسمير ..
وما من خبر؟!
وأطبع وجهى - من أجلكم - فوق
وجه القمر
لكى تحلموا مثلما أتمنى لكم ..
تصبحون على ..
وما من خبر؟!
وأمنع عنكم عصير الشعير
لأن الشعير طعام الحمير.. وأنتم
أرانب قلبى ..
كلوا ماتشاقون من بصل أخضر أو
جزر ..
وما من خبر؟!
وأمرض أو أتعارض، أخلو إلى
الذات ..
أو أتفاوض سرا مع العجزات ..
وأحرم نفسى من الكاميرا
والصور ..
وما من خبر؟!
أحد مالا يوحد، أحوس إيوان
كسرى ..
وأدعوه إلى وحدة المسلمين على
سيف قيسير
أرشو ملوك الطوائف، أمحو شرائع
سومر
أمنع أفريقيا صوتها.. وأعيد
النظر ..
باتاريخ فكر البشر
وما من خبر؟

وزارة

تساعدنى فى إدارة أسراركم ..
 ليس لى نائب لشئون الكناية
 والإستعارة
 ولا مستشار لفك طلاسم أحلامكم
 عندما تحلمون ..
 ولا نائب لاختيار ثيابى وتصنيف
 شعرى ورفع الصور
 ولا مستشار لرمضان الديون
 فوالله .. والله .. والله لا علم لي
 بمالى عليكم، وما لى عليكم حلال
 حلال ..
 كلوا ما أعد لكم من ثغر
 وناموا كما أتمنى لكن أن تناموا
 وبدونين
 بعد صلاة العشاء ..
 وقوموا من النوم حين ينادى
 المنادى
 باني رأيت السحر ..
 وسيروا إلى يومكم أمنين .. ووفق
 نظام كتابى
 ولا تسالوا عن خطابى
 سأمنحكم عطلة للنظر
 بما يسر الله لى من خطاب الضجر
 ضجر!
 ضجر!
 سلام علىٰ ، سلام عليكم ..
 سلام علىٰ أمة لا تمل الضجر!!

خطاب السلام!

.. وأما الذين قضوا فى سبيل
 الدفاع عن الذكريات وعن وهنهم.. فلهم
 أجرهم أو خطيبتهم، عند ربهمو

خطر؟

ضجر!
 ضجر!

يخيل لى أنها الشعب، ياصاحبى
 أن حق على الله أكبر من واجبى ..
 ولكننى لا أزيد معارك أكبر منكم،
 كفانا الضجر،
 جراؤا يحط على الوقت ، يمتص
 خمرة أيامنا ..
 ويفتح وقت الرمال رمala من الوقت
 نمشى على الرمل .. لا أثر.. لا أثر.
 ومن واجبى أنها الشعب أن أتسلى
 قليلا، فمن يعيد إلى ساحة الموت
 أمجادها؟
 أخطئوا.. أخطئوا .. واسرقوا
 وأفسقوا ..
 لقطع كفا وأجدع أنفًا وأدخل سيفا
 بنهد نهد ..

وأجعل هذا الهواء إبر
 وأنسى همومى فى الحكم، أنسى
 التشابه بيته
 وبين الملوك القدامى وأنسى
 العبر ..

أما من فتى غاضب فى البلد!
 أما من أحد؟!
 تقاعس عن خدمتى أو بكى أو
 حدم؟!
 أما من أحد.. شكا أو كفر؟!
 أما من خبر؟!
 ضجر!
 ضجر!

وحيد أنا أنها الشعب، أعمل وحدى
 ووحدى أسن القوانين
 ووحدى أحوال مجدى النهر ..
 أفك وحدى أقرر وحدى.. فما من

حروب .. حروب.. أما من
قيادة
لتوقف هذا العبث؟!
وتوقف إنتاج مستقبل غامض من
جثث؟
أفي الغاب نحن لنتقتل جيـرانتـا
الـبـاحـثـينـ عـلـىـ أـرـضـنـاـ عـنـ وـسـادـةـ؟
وـمـاـ الـحـرـبـ يـاـ شـعـبـ إـلـاـ غـرـاثـ أـولـىـ،
خـلـافـ صـفـيرـ عـلـىـ الـأـرـضـ، مـاـ الـأـرـضـ
إـلـاـ رـمـالـ عـلـىـ الرـمـلـ..
هل دمكم أيها الناس أرخص من
حـفـنـةـ الرـمـلـ؟
هل تفتـشـ فـيـ الـحـرـبـ يـاـ شـعـبـ الـحـرـ؟
هل عن سـيـادـةـ؟
أـمـعـنـىـ السـيـادـةـ أـنـ نـتـقـوـقـعـ فـيـ ذـاتـنـاـ
وـنـعـادـىـ الـعـدـوـ الـمـصـابـ بـدـاءـ التـوـسـعـ
وـالـخـوـفـ؟
فـلـيـتوـسـعـ قـلـيلـاـ.. لـمـاـ نـخـافـ.. لـمـاـ
نـخـافـ؟
فـهـلـ تـسـتـطـعـ الـجـرـادـةـ أـنـ تـاـكـلـ الـفـيـلـ
أـوـ تـشـرـبـ النـيـلـ؟
فـيـ الـأـرـضـ مـتـسـعـ لـلـجـمـيعـ.. وـفـيـ
الـأـرـضـ مـتـسـعـ لـلـسـعـادـةـ
وـنـحـنـ هـنـاـ ثـابـتوـنـ..
هـنـاـ فـوـقـ خـمـسـةـ أـلـافـ عـامـ مـنـ الـمـجـدـ
وـالـحـبـ
مـهـمـاـ يـمـرـ الـظـلـامـ..
وـعـاـشـ السـلـامـ.
* * *
ورـثـتـكـ يـاـ شـعـبـ .. يـاـ شـعـبـ الـحـرـ عنـ
حاـكـمـ حـلـلـكـ
وـحـطـمـ فـيـكـ الـبـرـاءـةـ وـالـوـرـدـ.. مـاـ
نـبـلـكـ!
وـجـرـكـ لـلـحـرـبـ مـنـ أـجـلـ بـدـيـ أـبـاحـواـ
نسـاءـكـ مـذـخـلـواـ مـنـ لـكـ

.....
... ويا أيها الشعب يا سيد
المعجزات ، وياباني الهرمين ،
أريدك أن ترتفع
إلى مستوى العصر .. صمتاً وصمتاً ..
لنسمع صوت خطانا على الأرض ...
ماذا دفعنا لكى نندفع ؟ ..
ثلاث حروب - وأرض أقل
وتأميم أفكار شعب يحب الحياة -
ورقصن أقل ،
فهل نستطيع المضى أماماً ؟ وهذا
الأمام حطام ..
أليس السلام هو الحل ؟
عاش السلام .

.....
وبعد التأمل فى وضتنا الداخلى
وبعد الصلاة على خاتم الأنبياء ،
وبعد السلام على ،
ووجدت المدافع أكثر من عدد الجندي
فى دولتى
ووجدت الجنود يزيدون عما تبقى لنا
من حبوب
لهذا ، سأطلب من شعبي الحر أن
يتکيف فوراً ،
وأن يتصرف خير التصرف مع
خطئى :
سأجنبن للسلم إن جنحوا للحروب ..
سأجنبن للغرب إن جنحوا للغروب ..
سأجنبن للسلم ، مهما بناوا من
حصون ،
ومهما أقاموا على أرضنا ..
ليعيش السلام ..



عن الحاكم العربي، وفي الغرب
رامبو وشامبو
وكوكا وجينز وكنز وديسكو
وسيرك.. وحرية للقطط،
فمن نحن؟ هل نحن حقاً غلط
لنقضي ثلاثين عاماً من الحرب
والحل في الغرب،
هل نحن حقاً غلط؟!
ليهرب من الطعام
اما كنت تدرك يا شعب
إن الطعام سلام؟
..
ويا أيها الشعب، أن لنا أن نصح
تاريختنا..
كي تضاهي الحضارات قولاً وفعلاً..
وأن لنا أن نلقن أعداءنا السلم،
درساً وحلاً،
ستقطع عنهم جميع الذرائع،
كي لا يفروا من السلم... ماداً
يريدون؟
ماداً يريدون؟.. كل فلسطين؟..
أهلاً وسهلاً..
يريدون أطراف سيناء؟.. أهلاً
وسهلاً..
يريدون رأس أبي الهول..
- هذا المراوغ في الوقت؟
.. أهلاً وسهلاً..
يريدون مرتفعات الهجوم على
الشام؟.. أهلاً وسهلاً..
يريدون أنهار لبنان؟.. أهلاً وسهلاً..
يريدون تعديل قرآن عثمان؟ أهلاً
وسهلاً..
يريدون بابل كي يأخذوا رأس
ـ تابوـ إلى السبي؟
.. أهلاً وسهلاً..

ولم يدفعوا الأجر.. لا شيء في
السوق، لا شيء، من حمل ذلك
لبدو الصحاري، وحرم لحم الخراف
عليك، ومن بذلك
وقادك نحو سراب العروبة حتى
توحد من شتتوا أمملك..
ورثتك يا شعب، يأشعبي الحر، عن
حاكم قتلتك..
وأن أوان الحقيقة، فليرجع الوعي
للوعي.. لن أنهلك
سوى ساعتين، لتنسي الزمان الذي
أهملك..
إلا، سأعلن إضراب زوجاتكم في
المضاجع:
إما الصيام عن النوم مابين
أخاهن..
إما السلام.
..
أنا عودة الوعي، لا وعي حولي ولا
وعي قبلي ولا وعي بعدي
عرفت التصدى،
عرفت التحدى،
وجريدة أن استقل عن الشرق
والغرب، لكنني لم أجد
غير هذا التردى..
ففي عالم ينقسم:
إلى أثنتين: شرق وغرب فقط
يكون الحياد شطط.
فمن نحن؟ هل نحن شرق.. ولا
رزق في الشرق؟
في الشرق حزب النظام الحديدى،
في الشرق تنمية للنظم،
ولا شيء في السوق غير الخطط..
وهل نحن غرب؟ وفي الغرب
أعداؤنا ينشرون اللقط

ساقضى على الذكريات
سائلقى احتفالات يوم الشهيد
لتنسى الضغينة
سأحرث مقبرة الشهداء الحزينة
وأرفع منها العظام لتدفن فى غير
هذا المكان
فرادى فرادى،
فلا حق فى دولتى للتجمع، حينا
وميتا
لثلاث يثير الفسادا،
ولاحق للموت أن يتمادى.
ويقضى نسياننا الحر هنا،
ساكسنر كل المدافع حتى يفرج فيها
الحمام
ساكسن ذاكرة الحرب..
ناموا كما لم تتمموا..
غدا تصبحون على الخير والخير..
ناموا
غدا تصبحون على جنتى ،
فاستريحاوا وناموا...
يعيش السلام
يعيش النظام
سلام.. سلام

خطاب آل مير!

إذا كانت الحرب كرأ وفراً
فإن السلام مكر مفر
أحبوا الأمير، وخافوا الأمير
ولا تقنطوا من دهاء الأمير
فليست لنا غاية في المسير
ولا هدف ، غير أن تستقر الأمور

ساعطيهموا يشاوزون هنا ومالا
يشاؤون كأحلى السلم
والسلم أقوى من الأرض.. أقوى
وأعلى..

فهم بخلاء .. لئام
ونحن كرام .. كرام..
وعاش السلام.

.. ومن أجل هذا السلام أعيد الجنود
من الثكنات إلى العاصمة،
وأجعلهم شرطة للدفاع عن الأمن ضد
الرعاع،
و ضد الجياع
و ضد اتساع المعارضة الأئمة،
فليس السلام مع الآخرين هناك
سلاماً مع الفاسدين هنا..
هنا لن تقوم لأى فئات يسارية
قائمة،
سنقرم لحم اليسار، وأحجب ضوء
النهار..
عن الزمرة الناقمة،
وفي السجن متسع للجميع
من الشيخ حتى الرضيع،
ومن رجل الدين حتى النقابى
والخدامة

فليس السلام مع الآخرين هناك
سلاماً مع الرافضين هنا..
هنا طاعة وانسجام،
ليحيا السلام.

..
وأما الذين قضوا في سبيل الدفاع
عن الذكريات وعن وهمنا.. فلهم أجرهم
أو خطيبتهم عند ربهمو..
وما فات فات،
ومن مات مات،

واجبي
ألم أجد الناس جوعى .. فاطعمت
وعارية... فكسوت
وتنانة فهديت؟!
وساولت بين المثقف والمرتزق
(وأما بنعمة ما أنعم الحكم - حكمي
- فحدث)
ألم أبن خمسين سجننا جديدا لأحصى
اللغة
من الحشرات، ومن كل فكر قلق؟
ألم أخلط الطبقات لآلفي نظام
التقاليد
والمرجعية والزمن المحترق؟!
فمن يذكر الآن أجداده؟
ومن يعرف الآن أولاده؟
ومن يستطيع الرجوع إلى شجر
العائلة
ومن يستطيع الحنين إلى زهرة
ذابلة
ومن يستطيع التذكر دون الرجوع
إلى حارس القافلة؟
(وأما بنعمة ما أنعم الحكم - حكمي
- عليك - فحدث).
ألم أجد الماء فى غيمكم يختنق
فحركته فاستجاب وأب إليكم .. ألم
أنطلق
بكم نحو أعلى الشعارات كى نلتحق
بمجتمعات الرخاء، فكونوا كما
أشتهى أن تكونوا وسيراوا
إلى بلد لا حدود له، لا رعاة، ولا
شاعر أو ملك،
فقد تفتتون وقد تتخمون.. وقد
امتلأوا
دعوا الأرض بورا، لأن الفلاحة عار
القدامي

على ما استقرت عليه: أمير على
عرشه...
وشعب على نعشه...
أنا خنجر من حرير
أحب الرعية إن أخلصت
وإن أرخصت دمها في سبيل الأمير
فعمري الرعية في الحب عمر طويل
وعمر الرعية إن كرهتني قصير...
أنا صانع الجيش من كل جيش بلا
أسلحة
جمعت الجنود كما تجمع المسبحة
لأبني مجتمعا للتحدى ومجتمعها
للتصدي
ومجتمعها يدمن المذبحه
أنا السيف والورد والمصلحة
وليس على ما أقول شهود
وليس على ما أريد قيود...
وليس عقیدتنا صنماء جامدا،
فاحذروا،
مناق الصديق... وحاجته للتمدد
خلف الحدود:
وليس العدو عدوا إلى آخر الحرب..
قد نتحالف في ذات يوم لنحمى
أنفسنا من صديق لدود
ومن إخوة لا يطيعوننا، حين
نذبحهم يصرخون
ويرموننا بالظنون، ولا يفهمون
سياستنا أو كياستنا حين نحرق
أطالفهم بالصواريخ
كي لا يمروا...
فإإن كانت الحرب كرأ وفرا
فإن السلام مكر مفر...
.....
حقوق الأمير على الناس أكبر من

يحل السلام على الجبهة الداخلية ..
 ننسى الحليب
 وننسى الحبوب
 فيا قوم قوموا .. فهذا أوان الأمل
 وهذا أوان النهوض من المأزق
 المحتلم ..
 إذا حاصرتنا جيوش الشمال
 نحاصر إخوتنا في الجنوب
 وإن حاصرتنا جيوش الجنوب
 ندمر إخوتنا في الشمال
 وحين نحاصر بين الشمال وبين
 الجنوبي
 أحاصركم في الوسط
 فلا تقطنوا من دهاء الأمير ولا
 تقعوا في الغلط
 فخير الأمور الوسط
 وأنتم رهانن عندي، فخرروا وخرروا
 ولا تسألوني أفي الأمر سر؟
 إذا كانت الحرب كرا وفرا
 فإن السلام مكر مفر ..
 ..
 تقولون ماذا عن السلم، ماذا يريد
 الأمير؟
 أقول : أريد من السلم ما لا فضيحة
 فيه
 أغازله دون أن أشتته ..
 وأبنيه سرا، وأحرسه بالحروب
 الصغيرة،
 كي يتقيئي العدو وكى أتقىيه ...
 وأحصى سلام الخنادق من نزوات
 الخطاب
 ومن طيش هذا الشباب ..
 وأحصى مدافعهم ثم أحصى مدافعنا
 - الفوارق سلم

قطع الشجر
 وألغيت بؤس الزراعة
 لاستورد الشمر الأجنبي بنصف
 التكاليف،
 فالشعب نصفان: جيش وباعه!
 ولا تعلموا في المصانع، فهي ديون
 على دولة تتنامي
 رويدا رويدا على فائض الحرب من
 شهداء
 ومن جثث في العراء، وبترولنا
 دمكم
 والصناعة إنتاج ما أنتجت حربنا
 من يتامي
 نوظفكم في معارك لا تنتهي كى
 يعيشوا ..
 وكى ينجبو للإمارة كنز الإمارة ...
 هاتوا يتامى ..
 لتحيا الخزينة عاما وعاما
 وإلا .. فمن أين أطعمكم .. والإمارة
 قفر
 وأن الحروب اقتصاد معافي ... وحر ..
 وإن الهزيمة ربع ونصر
 وإن كانت الحرب كرا وفرا ..
 فإن السلام مكر مفر ..

 تقولون : ماذا يريد الأمير من
 الحرب،
 ماذا يريد الأمير المارب؟
 أقول : أريد حروبا صغيرة
 ساختار شعبا صغيرا حقيرا أحارب
 كى أحارب
 وأحصى النظام من الباحثين عن
 الخبر بين الزرائب
 فحين نخوض الحروب

عن الصعب ، والمجد صعب كما
تعلمون، قليل التجلى،
ولكننا سنواصل هذا الطريق إلى
منتهى، إلى منتهاكم،
فلا تقطعوا من دهائى ومن رحمة
النصر
فالنصر صبر على الليل، والليل -
يا أمتى - درجات ،
فمنه الطويل ومنه القصير... ومنه
الذى يستمر
ثمانين حوالا ..
ساحكمكم لا مفر
إذا كانت الحرب كراؤ وفراء
فإن السلام مكر .. مكر ..

خطاب القبور

أعدوا لى القبر قصراً يطل على
القصر
من وجهة البحر، قصراً يدل الخلود
على
ويرفع لاسمى جبالاً من المرمر
الصعب
يدفع أحلامكم صلوات.. إلى
 فمن كان يعبر هذا الجسد
ومن كان يعبر هذا الجسد
فمن حقه أن يصدق أنى حى ..
وحي هو العرش حتى الأبد.

بلغت الثمانين، لكننى ما عرفت
السما
وقد أتزوج فى كل يوم فتاة

وأحصى مصانعنا ثم أحصى
مصالحهم - الفوارق سلم
وأحصى مواقعنا ثم أحصى مواقعهم
- الفوارق سلم
ولكننى لا أريد السلام
لأن السلام المقام على الفرق بين
العدوين ظلم
 وإن السلام المقام على الظلم ظلم
 وإن السلام المقام على الاعتراف
بغيري ظلم
فلا بد من نصف سلم
ولا بد من نصف حرب
لاحفظ شعبي
واحفظ حكمى...
أحارب من أستطيع محاربته
يلا رحمة أو حرام
أسالم من لا أريد ولا أستطيع
محاربته
بغير معاهدة للسلام
فإن السلام مغامرة كالحروب.. وشر
وإن كانت الحرب كراؤ وفراء
فإن السلام مكر مفر
...
ويا قوم .. يا قوم، من آخر الليل
يطلع فجر
سلام عليكم إلى مطلع الفجر يا أيها
الصابرون
على الليل حولى..
أقسامكم ما وهبت من المعجزات ..
وأندرف ظلى
عليكم ، لكى يتتساوى الجميع بظلمى
وعدلى..
وأعرف يا أيها الناس ، ما تحمل
النفس
والنفس أمارة بالتخلى ..



دعنى وشعبي الولد
معاً للأبد.

...
 وبعد الثمانين تأتي ثمانون أخرى
 وأرقد في اليوم عشرين ساعة
 لأنماض مما خلقت ومن خلقت
 ومن دولة ستعمر في وترکع: سمعاً
 وطاعه
 وتنهار بعدي إذا نمت أكثر مما أنام
 ولا شيء بعدي
 ولا شيء بعدي
 فمن تعبدون؟
 وكيف تعيشون بعدي؟
 ومن سوف ينذركم من زمان الجنون
 ومن سوف يحرس أبوابكم من
 جراث المطر
 ومن سوف يحمل ريح الشمال
 إليكم
 ويحميكم من ذئاب الشجر؟
 ومن تعبدون
 لمن ترفعون تراتيلكم ولمن
 تسجدون، وتقللون آيات من؟
 أبا لخز وحده؟ بالخيز وحده،
 تعيشون؟ والروح خاوية من عباءة
 من تعبدون؟
 ومن أى معنى تشيدون مبني
 الخيال لهذا الزمن
 وفي البدء.. كنت .. وكومنت هذا
 الوطن
 ليعبد خالقه، أو يموت إذا لم يكن
 لأنثاً بعبادة خالقه،
 فاعلموا واعلموا
 بأن الذي قد خلق
 أحق بهذه الحياة الطويلة من خلق

لأحمد النشيد من العنكبوت
 وأحمد العلم
 من السوس. قد يكبر البحر حولي
 ولكنه يتخلص حين أحرك فيه القدم
 وقد يتبيّس غيم السماء ويمرض
 لون الفضاء،
 إذا شئت يوماً وناماً الخدم..
 ولكنني حين أصبحت
 أعيده الطبيعة فوراً إلى رشدتها
 أعين فصل الشتاء وزيراً لكل
 الفصول
 وأعزل فصل الخريف
 وأنقش صورة وجهي فوق الرياح
 وحول الرغيف
 ليهتف سكان كفى: نعم
 نعم!
 بلغت الثمانين، لكنني سأعيش
 ثمانين أخرى.. وآرفع سيفي قلم،
 وأحمل عنكم توابيتكم عندما
 تهلكون ..
 وأبكي عليكم، وأريثكم يوم تهوى
 البيوت
 على ساكنيها، ويسكنها العنكبوت
 فمن واجبي أن أعيش
 ومن حقكم أن تموتوا..
 لأنجب جيلاً جديداً يواصل أحلامكم..
 فما من أحد
 رأى ما رأيت .. وما من بلد
 رأى ما رأى بلدى من فتوة هذا
 الجسد
 فمن كان يعبد هذا البلد
 فقد مات، أما الذي كان يعبدنى
 فمن حقه أن يصدقنى حين أصدر
 أمرى إلى الموت:

فصرنا مليئاً بأجهزة الإتصال
الحديثة،
قصرنا معداً لملكة الشعب في
الآخرة،
سامر فوراً، بنقل الوزارات
والذكريات
ومجموعة الصور النادرة
سانقل كل الحصون وكل السجون
وكل الظنون
لأحكامك في المقر الجديد
بصيغة دستورنا الحاضرة:
ولكتني سأعدل بيد الوراثة:
لأن حق للحي أن يرث الميت إلا إذا
أثبتت الميت أن الذي كان حيا هو
الميت فيه
لئلا يطالبنا الدود بالأخره
أعدوا لي القبر أوسع من هذه
الارض
أجعل من هذه الأرض
أقوى من الأرض
قصرنا يلخص بحراً بمنافذة من
ساحاب
سأجتاز هذا المر الصغير
على فرس الفيم، والقيم أبيض
يهتز حولي
ويرسم لاسمي تاجاً وقوس قباب
سأجتاز هذا المر الصغير
فلا معودة للوراء.. ولا رحلة في
السراب
أعدوا لي العرش من ريش مليون
نسر
أعدوا العذاري، أعدوا الشراب
ونادوا ملائكة الشعر: صلي عليه
وصلى له
لبنسى الهواء وينسى التراب.

وإن كان لأبد من موتنا فاسبقوني
إلى الموت كى تحملوني
وستقبلوني ..
خذوا زوجتي معكم وخذوا أسرتي..
وجهاز القلق..

ولا تنشروا أى حزب هناك
ولا تأتوا لقادمي الضحايا بأن
يسكنوا معكم
ولا تسمحوا للتلاميذ أن يسرقوا
دعكم
ولا تفتحوا صحفاً للحديث عن
الفرق بين الحياة
على الأرض أو تحتها،
ولا تسمحوا للمعارضه المستبدة أن
تتساءل
عما رفضت التساؤل فيه ...
أنا الموت .. والموت لا ريب فيه
أنا من أعد لكم أجلاً لا مرد له
فاعلموا
أن ما فوق أرضي يجري بأمرى
فلا تهربوا من مشيئة قصرى ..
فقد أخترق
وحيداً بغير جماهير تعبدنى ..
ولقد أتحق
بكم كى أراقبكم .. كى أحاسبكم ..
فمن كان يبعد هذه الحياة
فقد هلكت..
وأما الذي كان يعيدينى
فمن حقه أن يعيش معى فوق هذا
التراب
وتحت التراب.. معى للأبد ..
..
أعدوا لي القبر قصرنا يطل على
البحر ..

وتسعين تينه
وعشرين زيتونة
وأنفًا وسبعين فجله
ستلفي الزراعة
وندخل عمر الصناعه
بحزب وشعب وفكره

ساختار هذا الممر الصغير
لأنضى على الموت فيها .. وفي
وأفتح آخر باب...
 فمن كان يعبد منكم هنا الآخرة
فقد ماتت الآخره
ومن كان يعبدني .. .
فإنى حى .. وحي.. وحي ..

أقول لكم ما يقرره الحزب، والحزب
سلطتنا المطلقة
سننسىء من أجل برنامج الحزب
من أجلكم طبقة
هي القوة الصاعده
ونعلن من أرضنا ثورة الفقراء على
الفقراء
فليس على أرضنا أغنياء
لأنخذ أملاكم. فلتوزع، إذن، فقرنا
على فقرنا، في إذاعتنا والجريدة..
ستقطع دابر أعدائنا الطبقيين...
أهل العقيدة
وتحفهم الأنبياء بداء البكاء على
حصة في السماء
إذا الشعب يوماً أراد،
فلياذ أن يستجيب الجرار...
فهيا بنا أيها الكادحون وصناع
تارixinنا الحر، هيا بنا
لنحرق شعر المدح، وشعر الطبيعة
والحب والغيرات
وكل الروايات والأغانيات القديمة
والوجع العاطفي
واما ترك الغرب والشرق فيينا من
الذكريات
وهيا بنا
لنصنع من كل حبة رمل خليه
وننجز خطتنا المرحلية:

خطاب الفكرة!

إذا قدر الحزب للشعب أن يحمل
الدرب.. فكره
 وأن يرفع الأرض أعلى من الأرض،
فكره
وأن يفصل الوعي عن واقع الوعي
من أجل فكره
.. فعندئذ يصبح الشعب شعباً
جديراً بحرب وثورة!

أقول لكم ما يقول لى الحزب
والحزب فوق الجماعه
سنقفز فوق المراحل عصراً
وعصريين .. في كل ساعه
لتبني جنة أحلامنا اليوم في نطف
من مجاهه
ستلفي الحرف
سنمنع صيد السمك
ونمنع بيع الدجاج وبيع الدجاج
وملكية الطبل ملكية خاصة
فلنؤمم إذن كل أشجارنا الجائعه
وكل نباتاتنا الضائعة:
ثمانين نخله

منا
وندرك أن السلم
دليل على النمط البرجوازي،
فاجتبناها
لتنتتج وعيها جديداً،
وربوا الشعارات.. وابخرواها
وإن صدث طوروها
وإن جاء أو لادكم فاطبخوها
وفي عبد مايو كلوها
وصلوا لها وأعبدوها
وإن مسكن مرض.. علقوها
على موضع الداء فهى الدواء
وثروتنا فى بلاد بغير معادن
وواقتنا ما نزيد له أن يكون ..
وليس كما هو كائن ..
فماذا ستنتتج غير الشعارات؟
وهي رسالتنا الرائدة...
وإذا استمررت جيداً
أشمرت بلاداً سيداً
حالمأسماً
بحزب وفكرة

... وصفوا التماشيل أعلى من النخل
والبنية
ووصف التماشيل أفضل للوعي من
أمهات التخييل...
تماثيل ترفع كفى إليكم، وتعلى
تعاليم حزب لشعب نبيل
تذكراكم بنشيد الطلاشع: نحن أتينا
لكى ننصر
ولابد للقيد أن ينكسر
ولابد مما يدل على الفرق بين
النظام الجديد
وبين النظام العميل
ولابد من صورة الفرد كي يظهر

سنتنتج في اليوم ألف شعار
وعشرين شاعر
فإن كانت الأرض عاقر
فإن القيادة حبلى بما يجعل الأرض
خضراء
حطوا الشعار وراء الشعار وراء
الشعار
وهزوا الشعار، ليسقط الوعي فكره
تدبر المصانع والثورة المستمرة
فنحن الذين
ستنشيء جنة عمالنا القادمين
من الفكرة المطلقة
إلى الفكره المطلقة
ونحن الذين
سنحرق كل المراحل .. كى نصنع
الطبقة
من المصنع اللغوى، وكى نرفع
الطبقة
إلى سدة الحكم حتى نعبر عنها ...
بحزب وثوره

ويا شعب .. يا شعب حزبك، شد
الحزام
لتحمى النظام
من الفكرة البرجوازية الفاسدة
سنبحث عشرين عام
عن القيمة الزائدة
وعن سارقى عرق الفقراء الحرام
لنعرف أين التناقض فى المجتمع
وأين التعارض بين القيادة
والقاعد
لنعرف أنماطنا والبني وطبيعة هذا
النظام،
ولكننا ندرك الآن أن الطبيعة أفق

ستولد فكره
سلام عليكم
سلام على فكرة
سوف تولد من موت شعب ..
وفكره!

خطاب النساء!

على كل إمرأة حارسان
وفي كل إمرأة أفغوان
ألا ... فاجلدوهن قبل الأولان
اجلدوهن في الصبح جله
لثلا يووسوس فيهين شيطانهن
وفي الليل جله
لثلا يعدن إلى لذة الإثم...
واستغفروا الله، وارموا
على مرفا الجرح ورده
ولاتهجروهن فوق المخده
فإن النساء على كل معصية قادرات
وإن النساء حبيباتنا من قديم
الزمان ..
..
..

تزوجت خمسين مره
لأعرف مره
إذا كان إبني هو ابني
وأى ولى على العهد كنت أباه
وفى كل مره
أرى رجلا واقفا بين قلبي وامرأتي
ولكننى لا أراه
لأقتله أو لأقتلها ، بيد أنى أراه
ويقتلنى كل يوم، وفي كل سهره
يهاجمنى عاشق سابق عند باب
القرنفل

الكل فى واحد
تماثيل تعلو على الواقع المنذر
وتخلق مجتمع الند من فكرة
تزدهر
فلا تجعوا أنفها عندما تسفيون ..
ولا تملاوا بدها بالرسائل ضدى وضد
السجون
ولا تاذنوا للحمام المهاجر أن
يستريح عليها ..
ولا ترسموا حول عنقها صورة
للرغيف الحزين ..
ولا تبصقا حولها ضجرا
ولا تنتظروا شذرا
سازرع حول التماثيل جيش الدفاع
عن الأممية
وجيش مكافحة السخرية
سنصمد مما تحرش هذا البفاف بنا
سنصمد مما تنكر هذا الزمن
سنصمد حتى نهاية هذا الوطن
سنصمد حتى تجف المياه .. لآخر
قطره
وحتى يموت الرغيف الأخير ...
لآخر كسره
وحتى نهاية آخر من كان يحمل
مثلى .. بأخر ثوره ..
فإن مات هذا الوطن
فقد عشت من أجل فكره
فعموتوا .. كما لم يمت أحد قبلكم
ولا تسالوا الحزب: من أجل أية
فكره...
نمات؟
ومن أجل أية ثوره نمات؟
فمن كل فكره
ستولد ثوره
ومن كل ثوره



وماذا وراء الحجاب؟
إلا أنهن "صواحب يوسف"
رغم الحزام، ورغم الحرام، ورغم
العقاب
قوارير تكسر ..
أساطير تسحر ..
وذكرة للغياب ..
ففى أى بذر تخلى زوجاتنا
وفى أى غاب؟
وفى وسعن ملاقاة أى هلال ..
يُنام على غيمة أو سراب
وفى وسعن خيانتنا بين أحضاننا
والبكاء من الحب.. والاغتراب
وفى وسعن إزالة آثارنا عن
مواضع أسرارهن
كما يطرد المرء عن راحتيه الذباب
ويليسن فى كل يومين قلباً جديداً
كما يرتدىن الشياطين
فما نفع هذا الحجاب؟
وما نفع هذا العقاب؟
وإن النساء على كل معصية قادرات
وإن النساء حبيباتنا ..
...
تعجبت ... ولو أستطيع جمعت
النساء
بوحدة واسترحت
وأنجبت منها ولباً على العهد حين
أشاء
وليا على العهد مثلى وجدى
صحيحًا فصيحة يواصل عهدي
ويحفظ خير سلاله
لخير رساله
ويجمعكم حول قصرى ومجدى هاله
ولكتنى قلق، فالنساء هواء وماء
وفاكهة للشتاء

يفيبي لأدخل .. ثم أنام .. فيدخل
فكيف أحrr أجساد زوجاتنا من
أصابع غيري؟
وكيف أغير جلداً بجلد.. ونهدا
بنهد.. ونهرا بنهر؟
وكيف أكون امرأة من بياض
البداية؟
وهل أستطيع دخول الحكاية
وعندى من الليل أكثر من ألف ليله
وأكثر من ألف إمرأة لا تغير فخ
الحكاية ..
ولكن قلبى موله ..
وعروشى موله ..
وفي كل إمرأة شهرزاد .. وتعلب
وفي كل طاغية شهريار المعتذب
 وإن النساء على كل معصية قادرات
وإن النساء حبيباتنا
...
ضرbin على سحرهن الحجاب
فشب الدبيب بآجسادهن، وضاجعن
أول مفتاح باب
وأول قط، وأول ساعى بريد ، وأول
كتاب هذا الخطاب
وبيران عائشة من ظنون على ..
ولكن تأوهن بعد العتاب:
أصرحاء حول الحميراء، مطلع ليل،
وشاب طلي الشباب
لماذا... لماذا...؟
وكيف تحرش ملح بثوب الحرير
الأخير .. وذاب؟
ضرbin على سحرهن الحجاب
ولكن هذا الذى لا يرى قد رأى
 واستجاب
فهل تتغطى العواصف يوما بشال
المساح؟

... وبعدها أوقف الحرب، من بعد
عام
وأعلن عيد السلام
وأعرف مره
لأول مره
بأن الولى على العهد .. إبني
وأنتي أبيني
بلاد بلا دنس أو حرام
فالسلام عليكم
وإن النساء حلال عليكم
فلا تهجروهن ، لا تضريوهن ، هن
الhumam
وهن حبيباتنا، والسلام عليكم ..
عليهين ...
السلام ..
ألف سلام !!

خطاب الخطاب!

إذا زادت المفردات عن الألف ، جفت
عروق الكلام
وشاع فساد البلاغة .. وانتشر
الشعر بين العوام ،
وصار على كل مفردة أن تقول
وتختفي ما حولها من غمام
فكان تندح الورد معناه أنك تهجو
الظلام
وأن تتذكر برق السيوف القديمة
معناه: أنك تهجو السلام
وأن تتذكر الياسمين كثيراً وتضحك
معناه : أنك تهجو النظام
ولا تستطع الحكومة شنق المجاز
ونفى الأسى عن هديل الحعام ...

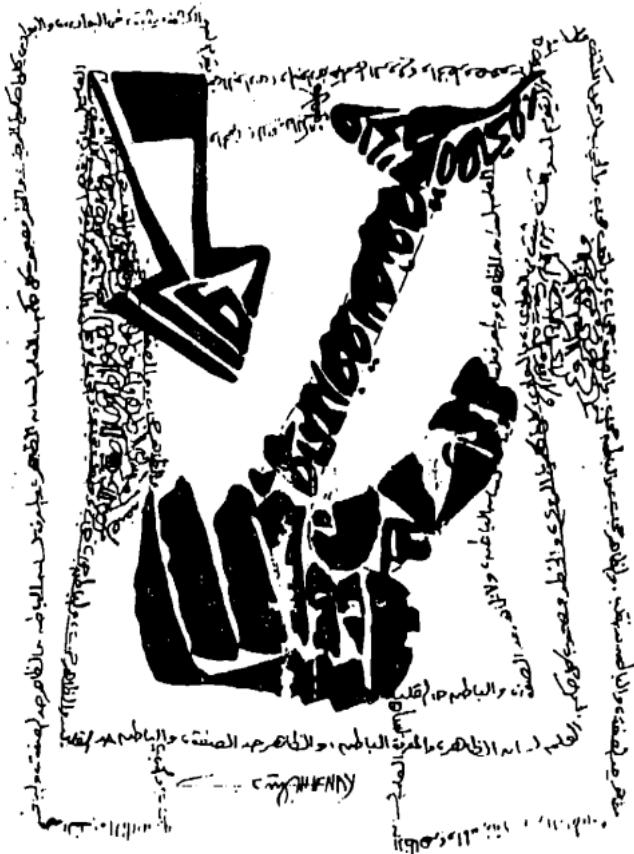
واذكرة من هواء
 وإن النساء إماء
يغرين عشاقهن كما يشتئي كيدهن
الظليم
وكيدى عظيم .. ولكن فيهن موهبة
للبكاء
وفيهن ما أحزن الأنبياء ..
وما أشعل الحرب بين الشعوب
وما أبعد الناس عن ملوك السماء
فكيف أحل سؤال النساء ؟
وكيف أحرركم من دهاء النساء ؟
على كل إمرأة أن تخون معى زوجها
لاعترف أنى أبوكم
وأخذ منكم ومنهن كل الولاء ..
وقد تسألون: وكيف تنفذ هذا
القرار ؟
أقول: سأعلن حربا على دولة
خاسره

يشارك فيها الكبار
ومن بلغ العاشره ..
سأعلن حربا لمدة عام
تكون النساء عليكم حرام
وأبعث غلمان قصرى - وهو
عاجزون - إلى كل بيت
ليأتوا إلى بكل فتاة وبنات
لآخرث من شئت منها :
بعد الظهرة - بنت
وفي الليل - بنت
وفي اللجر - بنت
لتحمل مني جميع البنات
وينجبن مني ولها على العهد ..
مني ...
ساختاره كيف شئت
صحيحا فصحيحا مليح القوام :

وماذا لو ارتطم البر بالبحر،
والبحر بالبحر، وامتد فينا العباب!
إلى أين يا بحر تأخذنا؟ والخطاب
يواصل خطبته في الباب
أنترجع من حيث ضعننا؟ إلى أين
يرجع هذا الكلام.. إلى أى باب؟
قطعنا كثيراً من القول، فليتبع
ال فعل خطوتنا في طريق العذاب
ولكن إلى أين نرجع يا بحر؟ والبر
ذاكرة صلبة للسحاب
قطعنا قليلاً من الفعل: فليملأ القول
ساحة هذا الغراب
ليسر الخطاب على موت أبنائنا
الفاثبين.. ويحلو الضباب
إلى شرفة القصر.. والمنبر الحجري
المغطى بعشب الغياب
ولا تسألو: من يذيع الخطاب
الأخير. أنا أم خطاب الخطاب؟
فقد يصدق القول. قد يكذب
القائلون، ويحيا الغيار ويفنى التراب
وقد تجهض الأم حين تشک بأن
الجنين ابنها، ليعيش الخطاب
خطابي حريتي، باب زنزاته من
ثلاثين مفردة لا تتصاب،
بصدمة واقعها. لا تغير إيقاعها، لا
تقدم إلا الجواب،
كلامي غاية هذا الكلام
خطابي واقع هذا الخطاب
لأن خطاب النظام
نظام الخطاب ..

خطابي شد المسافات بين الكلام
وبين معانى الكلام
إذا جف ماء البحيرات، فلتعمصروا

وبين الطياب وبين الجناس تقول
القصيدة ما بيننا من حطام
وتتشيء عالها المستقل وتهرب من
شرطى فى الزحام
وتخلق واقعها فوق واقعنا، أو
تجردنا من سياج المنام
فيصبح حلم الجماهير فوضى، ولا
نستطيع التدخل بين النبات...
أنا سيد الحلم! لا تجلسوا حول قصرى
بغير الطعام
ولا تأتدوا للفراشات بالطيران
الإباحى فى لفة من رخام ..
... فمن لغتى تأخذون ملامح
أحلامكم مرة كل عام
... ومن لغتى تعرفون الحقيقة فى
لفظتين: حلال، حرام
فلا تبحثوا فى القواميس عن لفة لا
تليق بهذا المقام،
فإن زادت المفردات عن الألف عم
الفساد.. وسد الغراب،
لأن الكلام الكثير غبار الذباب
 وأن نظام الخطاب
خطاب النظام ...
...
وفي لغتى قوتى . واقعى لغتى ،
واقعى ما يقول الخطاب
فقد تربع النظرية ما يخسر
الشعب، والشعب عبد الكتاب
وليس على النهر أن يتراجع عما
فتحنا له من سياق وغاب
ستجرى معاً فوق موج الدفاع عن
الاندفاع الكبير لفكر الصواب
وماذا لو اكتشف القوم أن الدروب
إلى الدرب معجزة من سراب!



ولا تقربوا الشعر، فالشعر يهدم
صرح الثوابت في وطن من وثام
وللشعر تأويله، فاحتذروه كما
تحذرون الزمني والربا والحرام،
... وإن زادت المفردات عن الألف
باخ الكلام وشاخ الخطاب
وافتضت ضياف المعانى ليتنقض
الفرق بين الحمام وبين الحمام
... وفي لغتى ما يدير شئون
البلاد، ويكتفى لنصمد خمسين عام
ويكتفى لنستورد الخبز،
يكفى لترفع سيف البطولة فوق
السحاب،

وفي لغتى ما يعبر عن حاجة
الشعب للاحتفال بهذا الخطاب

فلا تسربوا في ابتکار الكثير من
المفردات، وشدوا العزام
على لغة قد تصيب بداء التضخم
.. شدوا العزام،

فإن ثلاثين مفردة تستطيع قيادة
شعب يحب السلام،
وإن خطاب النظام
نظام الخطاب ...

لقطة من خطاب السحاب
وإن مات عشب الحقول، كلوا مقطعا
من خطاب الطعام
وإن قصت الحرب أرضى، فلتشرعوا
مقطعا من خطاب الحسام
ففي البدء كان الكلام، وكان الجلوس
على العرش،
في البدء كان الخطاب.

سنمضي معا، جثة جثة، في الطريق
الطويل على لغة من صواب
وماذا لو ابتعد الفجر عنا، ثلاثة
عاماً وخمسين عاماً.. وناما!

أما قلت يوم جلست على العرش إن
العدو يريد سقوط النظام
وإن البلاد تروح وتتأى؟ وإن المبادئ
ترسو روسو الهضاب!
وأن قوى الروح فيينا خطاب سيبقى،
ولم يبق غير الخطاب!
فلا تسربوا في الكلام لثلا تبدد
سلطة هذا الكلام..

ولا تدخلوا في الكتابة كى لا نضل
الطريق ونفقد كنز السراب

هوأش

(١) "الطاغية" دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي تأليف د. إمام عبد الفتاح إمام - عالم المعرفة - ١٨٣-

(٢) مصطلح الكاريزما CHARISMA مستمد أصلاً من المعهد الجديد في النص اليوناني ماكس فيبر (١٨٦٤ - ١٩٢٠) ليعنى الصفة المخارة التي يملكها بعض الأشخاص فتكون لهم قوة سحرية على الجماهير..... (المصدر السابق).

حوار

ح

د. عبد القادر القط:

الحضارة الغربية قطعت علاقتي بالشعر

أجزاء: مصطفى عبادة

هناك بعض النقاد يدخلون النص من مدخل خاص كالبنيوية والأسلوبية - مثلاً - أما هو فانتفع تلقائياً بهذه الاتجاهات لأنها تفيض في بعض الضوابط، ثم هو لا يدخل على النص بمنهج ثابت، وإنما بالقدرة على التذوق والتقييم التابعين من الخبرة والثقافة والممارسة الطويلة للنقد.

هذه القضايا وغيرها الكثير تكلم عنها في حواره معنا وفي كتاب له أو حوارات سابقة، لكننا هنا - ونحن نحيي ببلوغه الثمانين من عمره ، مد الله له فيه - ركزنا على الجوانب الإنسانية التي لم يتكلم عنها من قبل كالنشأة والبيئة والتعليم وعلاقته

د. عبد القادر القط: أحد النقاد الذين تلتمذوا على أيدي جيل الرواد: العقاد - المازني - طه حسين . وهو من النقاد المعروفين على امتداد العالم العربي. تقوم روایته النقدية على نظرية "النقد الشامل" أي النقد الذي يتناول القضية المطروحة من دون أن تعزل بالطبع عن الصورة الفنية، إذ هناك بعض المدارس المعروفة تهتم بالتفصير النفسي للأدب، وهو ليس من انصار أن تتحول الدراسة إلى تحليل لنفسية المبدع من خلال النص الأدبي، كما أنه ليس من انصار الالتفات إلى القضية الاجتماعية كقضية مطروحة في العمل الأدبي بمعزل عن قيمتها الأدبية.

والذهني، ترسّبت محبة اللغة العربية وإيقاع اللغة العربية. انتقلت بعد ذلك إلى المدرسة الابتدائية ثم التوفيقية الثانوية، ثم التحقت بكلية الآداب، قسم اللغة العربية. وكان الطلاب في ذلك الوقت يختارون ما يشاءون من كليات الجامعة وأقسامها دون التقيد بالمجموع وكانت كلية الآداب والحقوق هما التعبير السائد في ذلك الوقت بـ «كليات الفقة». يتخرج من كلية الآداب والمفكرون والمدرسون. والحقوق، يتخرج فيها : الصحفيون، والسياسيون والوزراء والمحامون. وكانت أعداد الطلبة قليلة، تتبيّح هذا الاختيار الحر، وأنذر حين تخرجت من قسم اللغة العربية عام ١٩٨٣ كان عدد أعضاء الفرقة سبعة طلاب، خمسة طلاب وفتاتان. لذلك كنا نعرف أستانتنا معرفة جيدة وعن قرب خاصة إذا كان الطالب متّيّزاً في دراسته.

* هل كانت لك علاقة خاصة ببعض الأساتذة، بعيداً عن التلمذة المباشرة؟

- نعم. سيما وأن هناك فئة من الأساتذة الكبار الذين يتجاوز وجودهم الجامعية إلى المجتمع المصري والعربي بشكل عام في مجال الأدب والفكر والسياسة منهم: طه حسين، أحمد أمين، أمين الخولي، عبد الوهاب عزام، مصطفى عبد الرزاق، عبد الحميد العبابي، إبراهيم مصطفى، أبو العلاء مغيفي وإبراهيم مذكر وغيرهم.

بالشعر ونقد الدراما التليقزيونية ذلك المجال الذي لم يلتقط إليه أحد من النقاد قبله أو معه، على أهميته وحيويته وتأثيره في القاعدة الشعبية العربية، والآن نترككم مع د. القط ليحدثكم عن نفسه:

- نشأت في بيته لها تيز طبيعي خاص، في شمال الدلتا، وهي بيته تقتضي فيها حقول الأرز على مساحات شاسعة، وكانت تنتهي بمساحة من المياه : بها مصايد أسماك وطيور. ثم شريط رمل ينتهي عند بطيم ويتميز بالنخيل والأعناب والبطيخ، وغير ذلك.

وهي إن صح التعبير ، طبيعة شعرية وهادئة ، لأن عدد السكان في ذلك الوقت، في تلك المنطقة بالذات كان قليلاً، لدرجة أن أصحاب الأرض الزراعية كانوا يستقدمون المزارعين من بعض المحافظات ذات الكثافة السكانية العالية.

* لكن متى بدأت صلتك باللغة العربية والأدب؟

- بدأت صلتني باللغة العربية منذ المدرسة الابتدائية. والمدارس الأولية كانت أساساً لتعليم اللغة العربية وبعض مبادئ الحساب. وكان مدرس اللغة العربية يردد لنا أناشيد كثيرة، ربما كانت لفتها تفوق سنتاً في ذلك الوقت، لأن أدب الأطفال لم يكن قد شاع في ذلك الوقت، ولم تكن له أصول تراumi عند اختيار النصوص. لكن ترسّبت من خلال هذه النصوص التي كانت تواجهنا ربما بلغة تفوق إدراكنا اللغوي



* عملت فترة أميناً لكتبة جامعة القاهرة، هل أثر هذا العمل في تكوينك الثقافي؟

- نعم - عملت لمدة سبع سنوات أميناً لكتبة جامعة القاهرة ، وكانت هذه فترة تكويني الثقافي الحقيقي بعيداً عن المناهج المقررة وساعات الدرس المرسومة، فخلال تلك السنوات قرأت كثيراً من الأدب الأجنبي والعربى القديم والحديث، ونظمت كثيراً من الشعر الرومانسى نشرته فى مجلة الرسالة والكاتب المصرى وكان رئيس تحريرها د. طه حسين ومجلة "الفصول" وكان رئيس تحريرها أ. محمد زكي عبد القادر ويشرف عليها بالفعل أ. أحمد بهاء الدين فى مطلع حياته الثقافية، وقد نشرت بعض القصائد أيضاً فى مجلة الفجر الجديد وكان يرأس تحريرها أ. محمد رشدى صالح.

وقد طبعت هذه القصائد فيما بعد فى ديوان: "ذكريات شباب" بعد رجوعى من البعثة.

* د. عبد القادر القط: هل توافق الوقف عند أهم المحطات فى حياتك الثقافية.

- .. حين انتهت الحرب الثانية أرسلت فى بعثة إلى لندن لنيل درجة الدكتوراه ، وحصلت عليها عام ١٩٥٠. فى موضوع "مفهوم الشعر عند العرب" وقد ظلت الرسالة فى صورتها الانجليزية المخطوطة إلى أن ترجمها د. عبد العميد القط وهو ابن أخي.

- بعد عودتى من البعثة أنشئت

* أيهم كان أقرب لك؟

- كانت تربطنى بمعظم هؤلاء الأساتذة على اختلاف السن والمكان، صداقه متعددة بعد التخرج، خاصة مع أمين الخولي وأحمد أمين. و كنت - مع ذلك - أزور أستاذى د. طه حسين فى بيته مع صديقى الراحل د. عبد العزيز الأهوانى، ود. محمد خلف الله.

وقد أمنت صلتي به بعد أن أشرف على كتاب اشتراكى فى تحقيقه مع د. الأهوانى فى تاريخ الأدب الاندلسى هو: "الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة" لابن بسام، وهو يشبه بالنسبة للأدب الاندلسى، كتاب الأفانى للأدب المشرقى.

وقد عهد إلى د. طه حسين فيما بعد بترجمة مسرحيتين لشكسبير فى مشروعه لترجمة أعمال شكسبير حين كان رئيساً للإدارة الثقافية للجامعة العربية.

* كيف كانت علاقتك باللغة الأجنبية، وأنت متخرج من كلية الأدب قسم اللغة العربية؟

- كنا ندرس اللغة الانجليزية فى المدارس الابتدائية، ثم تدرس اللغة الفرنسية كلغة ثانية فى المدرسة الثانوية. وكان يدرس اللغتين مدرسوون أجانب على مستوى عالى، لدرجة أننى بعد أن نلت شهادة البكالوريا سنة ٢٤، وجدت أن مدرس اللغة الانجليزية والفرنسية قد سبقانى إلى كلية الأدب فى الجامعة.

وبعض القضايا كنظرية النقد الجديد التي كانت موضع معركة كبيرة بين د. رشاد رشدى وطانقى من النقاد كنفت أحدهم مع د. محمد مندور،؟ أتى العدادوى، ولى من الكتب كتابان هما صورة لهذه المتابعة أولهما: قضايا ومواقى، والثانى، فى الأدب العربى الحديث.

* موقفك من الشعر الحر،
حياتها والحداثة، الآن.

- كنت من أشد أنصار حركة الشعر الحر ودافعت عنه كثيراً، وأشدت بآعمال رواد الأوائل وكتبت مقدمة لدبيواني أشير إلى هذه الحركة الجديدة وأدافع عنها، لأنها حيذناك كانت ترمي بإنها إفساد للغة العربية وباتجاه سبابها، غير مغرب فيه.

أما عن الحادثة: فهي تعنى مراعاة طبيعة العمر وتناول الأذكار المسائية فيه، مع الاهتمام بطبيعة الإبداع، الجديد، ومحاولة كشف هذه القيم الجديدة وظواهرها الفنية، ومن هذا المنطلق أتنا لست ضدنا، لكن ما حدث عندنا مختلف، لأننا حين نقرأ كثيراً من أعمال الشباب نجد فيها نوعاً من التجربة المجردة التي تتجاهل الواقع تماماً، بغض النظر عن الصورة الفنية التي يمكن أن يصور بها هذا الواقع، وعلى إانقطعتصلة بين المبدع والمتلقي، وما حدث بالنسبة للمرجوة الأخيرة من الشعر الحديث يوضح مدى انقطاع الجسور بين طرفي العملية الإبداعية: المبدع والمتلقي.

جامعة عين شمس، وكانت تسمى حينذاك جامعة إبراهيم باشا الكبير، فعيّنت بها في قسم اللغة العربية حتى أصبحت رئيساً لقسم، وعمدة للكليّة.

- في عام ١٩٥٤، صدر لى أول كتاب بعنوان "في الأدب المصرى المعاصر". وقد أحدث صدوره معركة أدبية طويلة لم يكُن أتوقها، بسبب بحث فيه كان عنوانه "السلبية في القصة القصيرة" وكان يتناول بالتقى بعض الأعمال للروائية للأستاذين: يوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله، ونقد الكتاب خلال شهر واحد، ولفت إلى الانتباه كناقد أدبي.

- بدأت أممارس النقد النظري والتطبيقي إلى جانب التعليم في الجامعة . ومن الأشياء التي أحدها لنفسي، في ذلك الوقت، أنتي بدأت تقليداً لم يكن معروفاً حينها، فدرست طلابي أعمالاً أدبية لشباب الآباء حينذاك مثل: نجيب محفوظ، وعادل كامل، والسعاد، وباكثير، ثم يوسف إدريس ونعمان عاشور . وكان من تقليد الجامعة لا تدرس أعمال الأحياء خاصة إذا كانوا من الشباب.

- واكبت مع غيري من النقاد الحركة الأدبية والثقافية في مصر والوطن العربي، وهناك معالجات كبيرة في هذه الحركة منها أعمال كبار الشعراء في الحركة الرومانسية ، وظهور الشعر الحر، والنهضة المسرحية المعروفة في السنتينيات، وقضايا أدبية كثيرة كانت تشغل الأدباء آنذاك: الالتزام، وقدرة الأديب على الموازنة بين طبيعة الموقف السياسي والقضية الاجتماعية

بها، أولًا: من ناحية السلوك الحضاري
في وقت مبكر من خلال معيشتي مع
سيادات فاضلات من أسرة الحكيم.
وكنت - ثانيةً: على صلة وثيقة
بالتقافة الغربية من خلال قراءاتي
الأولى الكثيرة للأدب الغربي،
ومحاولاتي المبكرة للترجمة، وقد
أرضيت هذه النزعة إلى الترجمة بعد
عودتي من البعثة ترجمت ثلاثة
مسرحيات لشكسبير هي: هاملت،
ريتشارد الثالث، وبركلبيس. وسبع
روايات ومسرحيات وقصصاً قصيرة
من الأدب الروسي والأمريكي.
لكن ربما كان ما واجهته من جديد
في الغرب هو الحياة الوجданية التي
كانت مختلفة تماماً عن حياتي
الوجданية في مصر وحياة معظم
الشباب في ذلك الوقت. فقد كانت
حياة بالغة المثالية والرومانسية في
مصر يسقط عليها الشاب كل أحلامه
بالجمال والمثل العليا وأشواقه إلى
الحرية، ويتخيّل أشياء لا صلة لها
بالي الواقع في التجربة العاطفية، وقد
يخلق لنفسه أسباب الفشل مع أن
النجاح - ربما - كان متاحاً له، لتظل
التجربة العاطفية وقد للتجربة
الشعرية، إذا كان المرء شاعراً.
وما أظن أنني تحدثت إلى من كتبت
فيها أغلب قصائدي العاطفية أكثر من
دقائق معدودة ولكنها كانت تعدل مندي
دهوراً كاملاً حين أخلو إلى نفسي
بعيداً عن الواقع نفسه.
أما في الغرب فالتجربة - كما هو
المعروف - ذات طبيعة مختلفة تماماً،
ولعل هذا كان من وراء البلبلة

* دورك في التعليم الجامعي.

- قد يعرفني المجتمع الأدبي ناقداً
ومشاركاً في الحياة الثقافية، ومتابعاً
لنشاط الشباب والاتجاهات الجديدة
دون أن يحول التقدم في السن عن
إدراك طبيعة التحولات الاجتماعية
والحضارية وما تنتجه من اتجاهات
ومفاهيم جديدة.

لكنني اعتز بدور قد لا يلتقط إليه
الكثيرون وهو دورى في التعليم
الجامعي على مدى خمسين عاماً، وهو
دور كنت خريصاً فيه أن أقترب من
طلابي وأعطيهم ، وأقترب من
مشكلاتهم الفكرية والنفسية، وعلى
مدى هذه السنتين الطويلة أعتز بالآف
الطلاب في مصر والوطن العربي،
ويسعدنى دائمًا ما ألقاه منهم من وفاء
ومحبة كلما ستحت الفرصة للاقامهم في
محفل من المحافل أو نشاط من
النشاطات الإنسانية العامة.

ومع ذلك دعني أنبئك لشء ، وهو
أننى بالتزامن مع دورى في التعليم
الجامعي، فقد رأست تحرير أربع
مجلات هي على التوالى:

- الشعر: ١٩٦٤ - ١٩٦٥.
- المسرح: ١٩٦٧ - ١٩٦٨.
- المجلة: ١٩٧٣ - ١٩٧٠.
- إبداع: ١٩٨٢ - ١٩٩٢.

* كيف تلقيت الحضارة الغربية فترة البعثة؟

- الثقافة الغربية لم تكن غريبة
على حين سافرت، لقد كنت على صلة

عن كل مسلسل تقرير اضافياً، يتضمن ملاحظات كثيرة عن الحوار والسيناريو، والشخصيات الدرامية.

* وعلاقتك بالموسيقى والغناء؟

- في وقت مبكر في كلية الآداب كان هناك جمعية للموسيقى الكلاسيكية يديرها، لويس عوض، وكانت استمع من خلالها إلى الموسيقى الكلاسيكية المعروفة، ولكنني كنت أكثر ميلاً إلى اللون أخرى من الموسيقى الخفيفة عند شتراوس وبعض المقطوعات من كورساكوف وعندي تشايكوفسكي وغيرهم.

أما عن الموسيقى العربية فقد استمعت إليها أول ما استمعت في طفولتي، استمعت إلى: منيرة المهدية، عبد اللطيف البناء، سلامه حجازي، وقد كانت تجربة طريفة حين جاء أحد أهل القرية بفونغراف، كان يسميه الريفيون حينذاك "مكنة الغنا" وجلسنا في ساحة القرية ذات ليلة تستمع إلى هذه الأغانيات الجميلة.

ثم بدأت استمع إلى أم كلثوم في أغانيها القصيرة الأولى، وبعدها كنت نقيم حفلات ختاميًّا في الجامعة بمناسبة ختام العام الجامعي كانت تحبها أحياناً أم كلثوم قبل أن يعظم شأنها ثم ليلي مراد، وكانت أيضاً شديدة التعلق بصوت اسمهان.

* والآن...؟

- أسمع الآن الأغانى الجديدة وأطرب لبعضها مما يتضمن كلمات شعرية جميلة ولحناً غير صاحب وغير مسرف في السرعة وغير ضائع في غمار الحركة الجسدية، والصورة والإيقاع العالى.

النفسية التي قطعت الوشائج والصلات بيني وبين الشعر، إلى جانب انشغالى بالرسالة الجامعية ثم بالنقد بعد عودتى منبعثة.

* هل انضممت إلى أي من الأحزاب السياسية التي كانت موجودة في مطلع شبابك؟
- كثثير من شباب تلك الأيام كنت مشغولاً بالسياسة، وقد انضممت إلى بعض الأحزاب السياسية في ذلك الوقت مثل: الوفد، ثم السعديين، ثم مصر الفتاة وكان آخر المطاف، وكانت لي صلة وثيقة بزعماء مصر الفتاة مثل: أحمد حسين ومحمد صبيح وفتحى رضوان، لكننى لم أرض عن تحولاتهم الأخيرة، وقد تقدت ثقتي بسياسة الأحزاب جميعاً في النهاية.

* كنت من أوائل النقاد الذين اهتموا بنقد الدراما التليفزيونية، ما الذى لفت نظرك إلى هذا الحقل الحيوي.. ولماذا توقفت؟

- توجهت إلى الاهتمام بالدراما التليفزيونية، لأنى لست مدى تعلق الناس بهذا اللون الجديد من الدراما، ومدى تأثيره في سلوك الناس ولغتهم وتفكيرهم. وقد كتبت عدة مقالات ضمنتها كتاباً بعنوان "الكلمة والصورة".

لم أتوقف عن ذلك النوع من النقد.. لكننى أمارسه الآن بطريقة غير معروفة للناس. إذا أقوم بقراءة النصوص، تصوّن المسلسلات، لإبداء الرأى فيها، لقطاع الإنتاج، إما بالقبول أو اقتراح تعديلات أو الرفض، وأكتب

تحية

ت

فى ثمانين عبد القادر القط

خير التجريب الوسط

حلم سالم

موقعه الجامعى كأستاذ مرموق فى جامعة عين شمس، أو من خلال كتاباته النقدية التى أسهمت فى تكريس الأدب الجديد، وبخاصة: الشعر الحر.

وسوف أنتهى فرصة احتفال الحياة الأدبية ببلوغه الثمانين - أطال الله عمره - لكي أقدم بين يديه تحية واجبة وامتنان تأخراً كثيراً، حتى وإن تخزل هذه التحية وذلك الامتنان بعض المشاكلات التى يحلو للابناء أن يعاكسوا بها الآباء، خاصة إذا كان الآباء، مثله، واسعى المصدر.

حينما صعدت حركة الشعر الحر - فى أواخر الأربعينيات وأوائل

يصل الناقد الكبير د. عبد القادر القط هذه الأيام عامه الثمانين (ولد فى ١٠ إبريل ١٩١٧). ود. عبد القادر القط

قيمة ثقافية وأدبية وأخلاقية كبيرى من قيم تاريخنا المصرى والعربي الحديث، بدعمه الناقدى لتيارات الأدب التى ظهرت فى الخمسينيات والستينيات مع النقلة الأدبية الكبيرة التى عاشها المجتمع العربى فيما بعد الحرب العالمية الثانية وبداية تحرر الشعوب العربية. وعلى الرغم من مناوشاتنا الكثيرة -

نحن جيل شعراء الحادى، كما يطلقون علينا - مع د. القط، فليس من ريب فى أن هذا الرجل قام بدور عظيم فى تنشئة أجيال متتالية، سواء من خلال

وعندما تولى د. القط رئاسة تحرير مجلة «الشعر» عام ١٩٦٤، ما لبثت أن وقعت حادثة التأشيرة الشهيرة لعباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك) التي حول بها شعر صلاح عبد الصبور «إلى لجنة النثر للاختصاص»، ثم سرعان ما صدر عن لجنة الشعر نفسها بيانها الأشهر (كتبه كل من العقاد وزكي نجيب محمود) الذي هاجم الشعر الحر هجوماً قاسياً. وتصدى د. القط للعلاقين العقاد ونجيب محمود باليard التفصيلي الناجع. وقيل ذلك كان قد فتح مجلة «الشعر» لترسيخ المدرسة الشعرية الجديدة، حتى أن بيان اللجنة هاجمها هي الأخرى مطالبًا بإيقافها أو بالرقابة على ما تنشره، من أجل المحافظة على المال العام.

وقد نشر د. عبد القادر القط هذا البيان في كتابه «قضايا ومواقف»، وفند تفنيديات حاسمة مدوية. يقول البيان: «إن اللجنة قد لاحظت - مع الأسف - أن ما تبنيه هنا (تقصد تدعيم ثقافة الوطن الأصيلة) باموال الدولة، ووفق قانونها، تحاول جماعة أخرى أن تهدئ هناك، بأموال الدولة أيضاً، ولكن بما ينافق قانونها، ثم يؤكد البيان «أن هدف فن الشعر هو إبراز الطابع القومي من جهة، واحتفاظ الأمة بشخصيتها وطابعها المميز من جهة أخرى». كما أوضح البيان: «وبديهي أنه إذا أريد لشخصية الأمة، بل إذا أريد لشخصية الفرد الواحد أن تظل محتفظة بطابعها المميز فلا مناص من

الخمسينيات - كان د. عبد القادر القط، إلى جانب جهود النقدى، يكتب الشعر العمودي التقليدي في صورته الرومانسية المتأثرة بخطى مدرسة «أبوللو» وشعراها من الرومانتيكين الكبار: ناجي، على محمود طه، أحمد زكي أبو شادي، محمود حسن إسماعيل وغيرهم. وقد أصدر شعر هذه الفترة - بعد ذلك - في ديوان شعري تقليدي بعنوان «ذكريات شباب»، لكن القط بحسه النقدي الرفيع وروحه الواثبة أدرك أن المستقبل للتجديد في الشعر، أي للشعر الحر، لأن التعبير الحق عن اللحظة التاريخية التي يعيشها مجتمعنا العربي والمصرى آنذاك، فترك الشعر العمودي وجند قلمه النقدي وطاقته الروحية كلها في الدفاع عن الشعر الحر وتمتين خطاه ودعم ولادته الوليدة، في مواجهة أقطاب الكلاسيكية الكبار، وفي مواجهة ذوق شعرى عام تربى على الأداء التقليدى للشعر القديم.

والم الواقع أن تلك النخبة من النقاد، التي ضمت مع القط كباراً من أمثال عز الدين إسماعيل ومحمد التويبي ولويس عوض وأنور المعاوى وبدر الدبيب ومحمود أمين العالم ورجاء النقاش وغيرهم، لم تكن تنازع عن الشعر الجديد فحسب، فالشاهد أن الدفاع عن القيم الشعرية والنقدية الجديدة كان في الوقت نفسه دفاعاً عن مجمل القيم الفكرية والاجتماعية الناهضة، التي نشأت مع التغيير الاجتماعي السياسي بعد ثورة ١٩٥٢، في صراعها مع قوى السلافية والجمود.

بيان لجنة الشعر، الذى ثار عليه سابقاً، رأى د. القط أن شعر الحادثة هو شتات لا قوام له ولا جسد، وأنه فوضى ضاربة، ولا يعود أن يكون - فى أفضل حالاته - جموحا ذاتيا متبددا لم يجد بعد صياغته الصحيحة المستقرة ((ابداع، ندوة: الشعر العربي المعاصر، أغسطس ١٩٨٨).

وفي رده القوى على فكرة «الإطار الثابت على مر التاريخ»، التى قالت بها اللجنة فى بيانها - أوضح د. القط بجلاء مبين أن «الإطار فى الشعر وفي أى فن آخر لا تفرضه تقليد ثابتة على مر العصور، وإنما ينبع من عُرف مصر بعينه، وتفرضه طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها، وخضوعه لسائر مقومات الحضارة فى عصره. وكل تغير فى هذه الحقائق لا بد أن يفرض بالضرورة تغيرا فى الصورة الفنية، أو ما تسميه اللجنة «الإطار». تلك هي «البديهية» الثابتة باستقراء تاريخ الفنون عند كل الأمم المتطورة الناهضة».

وعلى الرغم من هذا الموقف الناصع المضىء فى مسألة الأشكال الفنية يوصفها تجسيدا لحاجات حضارية وإنسانية تتجدد من عصر إلى عصر، فإن هذه «البديهية الثابتة» لم تمنع د. القط - فيما بعد - من عدم تقبل الأشكال الشعرية الجديدة، ولم تمنعه من إنكار أن هذه الأشكال تفرضها طبيعة التجربة الشعرية وطريقة إدراك الشاعر لها وخضوعها لسائر مقومات الحضارة فى عصره، حتى غدا يطالب (مثلاً) طالبت لجنة الشعر من قبل) بما

قيام إطار يدوم على مر التاريخ ليكفل لها الثبات، لأنه إذا تحطم الإطار فى كل مرحلة يتغير التفكير خالها، فـ«أين يكون الربط بين يومنا والأمس؟».

قدم د. القط ردًا بليغا على بيان لجنة الشعر احتوى على دفاع مجيد عن الشعر الحر وعن التقدم فى الفنون والتطور فى الآداب. وكان أول ما أخذه القط على اللجنة أنه «لم يخطر ببال اللجنة الموقرة التى تسمى نفسها مجتمعا من مجامع العلم والفن أن تقوم بدراسة وافية لهذا الشعر الجديد، تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، وتلتزم ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التي يمكن أن تنمو بالرعاية والتوجيه، أو تنتهي إلى رفضه رفضاً تاماً قاطعاً، قائماً على أصول فنية سليمة».

ومن أسف أن هذا المطلب العادل هو نفسه ما لم يفعله د. القط بعد ذلك (سواء كان قد، أو كرئيس للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة)، وما لم يفعله معظم زملائه من كبار النقاد تجاه شعر الحادثة. ومثلما اكتفت لجنة الشعر السابقة بالإدانة دون درس أو تمحیص، ولأنها ناقتنا على ذلك لومًا صائبًا، اكتفى هو ومعظم النقاد بتوجيه الاتهام للشعر الجديد وإخراجه من جنة الأصالة الشعرية، بدون دراسة وافية (يقوم بها ناقد فرد، أو تقوم بها لجنة الشعر اللاحقة، باعتبارها مجمعاً من مجامع العلم والفن) تحاول أن تتبين فيها دوافع ظهور هذا الشعر ورواجه بين الشباب.

على العكس من ذلك، وبالتشابه مع

الخارجية عن المألوف، حتى تنمو ويشتد عودها وتتصبّع من العقائص الأبية الأكيدة.

وتساءل ناقدنا الكبير: «لا أدرى كيف ترى لجنة الشعر أن مهمتها هي مجرد المحافظة على القيم الثابتة؟ وكيف لا يكون من أهم غائياتها العمل على تطوير هذه القيم ورعايتها المحاولات الجديدة بتوجيهه ما تراه صالحاً منها، ورفض ما تعتقد أنه نزوة عابرة رفضاً قائماً على التمحص والدرس؟».

على أن الأطرف من ذلك كله أن د. القط ذكر اللجنة - في معرض دفعه لتهمة الغموض التي أصفقتها اللجنة بالشعر الحر - بجملة أبى تمام الشهيرة، حينما سأله سائل: لماذا لا تقول ما يُفهم؟ فرد أبو تمام: ولماذا لا تفهم ما يقال؟

والواقع أن ذلك الدفاع الصادر الذي واجه به د. القط بيان لجنة الشعر عام ١٩٦٤ هو نفسه - بتعديلات بسيطة راجعة إلى فارق ربع القرن وما جرت فيه من مياه - الدفاع الذي رفعه شعراء الحداثة الشباب أمام د. القط نفسه حينما صار مسئولاً منذ عام ١٩٨٣ عن مجلة «إبداع»، وراح يتذبذب تجاه شعرهم نفس موقف العقاد وللجنة الشعر من الشعر الحر، مع اختلافات طفيفة ترجع إلى الروح الكريمة لشخمن د. القط، وإن تشابه موقفه الفكري - إلى حد بعيد - مع الموقف الفكري الذي جسده بيان لجنة الشعر قبل عشرين عاماً من توقيع د. القط مسئوليّة «إبداع».

وهكذا، فإن الدكتور القط (بعد عقدين من نقاذه السديد لمبدأ لجنة

يُشبه الإطار الثابت الذي قد تتغير الأفكار أو بعضها داخله، لكنه لا يتغير . (وهو عنده، بالطبع، إطار حركة الشعر الحر).

ويبدو لي أن الحلقة المفقودة في موقف ناقدنا د. القط - وأصحاب نفس نظرته من النقاد - بالقياس إلى كلامه السديد السابق، هي أنه لا يرى أن العصر قد اختلف عن العصر الذي صعدت فيه تجربة الشعر الحر، ومن ثم فهو لا يرى مسوغاً يبرر بروز أشكال جديدة، وأن الحقائق التي استوجب تغييراً في الصورة الفنية إبان لحظة ظهور الشعر الحر لا تزال كما هي، بما لا يوجب تغييراً في طبيعة التجربة الشعرية.

وهذا، بالضبط، ما يخالفه فيه الشعراء الجدد (خواطر في فكر الشكل، حلمي سالم، أدب ونقد، نوفمبر ١٩٩٢). وحول ربط اللجنة بين اللغة العربية وبين مجدتنا القومي، أعلن د. القط: «إن مجد اللغة الذي تتحدى عنه اللجنة ليس شيئاً جاماً محفوظاً في المعاجم ودواوين الشعر القديمة، وإنما هو ظاهرة حضارية تنمو وتحتفي بنمو الحضارة وتغيرها، وتختلف مفاهيمها على مر العصور».

أما فكرة اللجنة حول ضرورة التعامل مع المستقر الثابت من الصورة الفنية، وتجاهلها للاتجاهات التي لم تستقر بعد، فقد صدّها د. القط صدّاً مكيناً، ينم عن حس عال بالتطور والتغاضف الحال مع الجديد، وعن إدراك لمسئولية المؤسسات والنقاد ومجمل الحياة الثقافية، في رعاية التجارب المبشرة

أن يتخذ موقف لجنة الشعر نفسه بعد ذلك، حينما تحقق نبوءته في آخريات السبعينيات ومعظم الثمانينيات، عندما اضطرب شعراء الحادىة إلى إصدار شعرهم وفكيرهم الشعري الجديد في نشرات غير دورية ودواوين على ثقفهم الخاصة (مثل جماعتي إضاءة ٧٧، وأصوات، وغيرهما)، وبخلاف من أن يرى د. القط أن ذلك هو رد الفعل الصحفى على انسداد المنافذ أمام التجارب الجديدة - كما رأى سابقاً - فإنه قد قرع الظاهرة وأصحابها، متهمًا إياهم بأنهم غير أصلاء وغير مؤهلين للدخول الطبيعي في الحياة الأدبية، وأنهم - بهذه النشرات والمجلات والمطبوعات - يحاولون التسلل إلى الأدب من الأبواب الخلفية (افتتاحية إضاءة ٧٧، العدد ١٢، ١٩٨٥).

بل إن في إشرافه على مجلة «إبداع» أخذ بتصحية لجنة الشعر التي هاجمتها في حينها، فخصص لها هذا «الهامش الحادى» مفحات قليلة بالجلة جعلها باباً منفردًا أسماء «تجارب»، معزولاً عن المتن الأصلى للشعر بالجلة، يحتوى على تجارب من شعر الحادىة الذى لم يستقر ولم يدخل بعد فى إطار «الشعر» الذى يعرف رئيس التحرير ويعرف به.

هكذا تشابه موقف د. القط مع موقف العقاد حينما دارت الدورة كاملة. لكن ذلك لا يعني أن التطابق كان كاملاً تماماً، فقد تبيّن د. عبد القادر القط دائمًا بدماثة خلق وسمامة روح فرقته عن العقاد. كما أنه لم تكن لديه - قط - تلك

الشعر فى الأخذ بالمستقر من الشعر وترك الهامشى الذى لم تستقر تجاريه بعد) أعمل المبدأ نفسه فى تقييمه للتيار الجديد من شعر الحادىة، معتبراً إيهام فرعاً على أصل وهامشاً على مت، وأنه لا ينبغى أن يروج - أكثر مما يسمح به للفرع والهامش - حتى لا تختلط المعايير وتضيع القيم الثابتة. وإذا كان بيان لجنة الشعر ١٩٦٤ قد أدان الشعر الحر لأن به عوامل خارجة عن ثقافتنا الأممية وهويتها النقية، متهمًا هذا الشعر «باتجاع المؤشرات الأجنبية المعادية لعقيدتنا الإسلامية» (بما يحمله هذا الاتهام من طعن مزدوج فى الوطنية والدين عند شعراء التجديد) فإن د. القط، ١٩٨٤ وما بعدها، قد انطلق من نفس الإدانة بتهمة التبعية للغرب، حينما قال - بلغة أكثر رقة - فى معرض نقده لشعراء الحادىة: «لابد أن يكون اتجاهنا نابعاً من طبيعة حياتنا وواقتنا بكل ما فيه من مؤشرات، ولا ينبغى أن تكون التبعية هي المحرك الأول لإبداعنا»، مؤكداً أن هؤلاء الشباب من الشعراء قد «انطلقوا إلى كتابة المبهم والمزخرف، وإلى ما أسموه بقصيدة النثر، التى إذا قرأت ما فيها من هيستيريا أصابعتك الحساسية الجديدة، كما يقولون» (الشرق الأوسط، حوار مع د. القط، ١٩٨٦).

والحق أن التعاطف الجميل مع الجديد الذى أبداه د. القط عام ١٩٦٤ (حينما تساءل بحق عما يفعله الشباب الجديد إذا كانت المتأبر موصدة أمامهم: هل ينشرون شعرهم فى نشرات خاصة يوزعونها على الناس؟) لم يمنعه من

عبد القادر القط المعايير التي ستختار
المجلة بمقتضاهما ما تقدمه إلى قارئها،
ولخص هذه المعايير في ثلاثة هي:
الجودة والابتكار والحداثة.

كما أوضح أن ثبات القيم وصلاحها -
في جملتها - لكل زمان ومكان في الأدب
والفن شيء «يخالف طبيعة التطور
الحضاري والتغير الدائم في المجتمع
والفكر والوجدان البشري».
وفي هذا السياق يؤكد .. القط أن
«الحكم دائماً على الجديد بمقدار
موافقته أو مخالفته للقديم يغل طاقة
المبدعين ويحول دون أن يتلقى الناس الإبداع
المعاصر بالقبول، إذ يضعه موضع الشك
والريبة. وهو إلى جانب هذا حكم بعيد
عن منطق الأشياء، فما دام الجديد
جديداً فإنه لا بد أن يختلف بالضرورة
عن القديم، وإن انطوى بالضرورة
أيضاً على امتداد له».

ويثبت .. القط منهجه المفصل في
الحكم بقوله: «إن المعركة بين القديم
والجديد امتحان لكل جديد وتمحيص
له، لكنها لا ينبغي أن تدور في
جوهرها حول الكشف عما قد يكون فيه
من امتداد لقيم القديم وتقاليده
الموروثة أو ما يتضمن من انقطاع عن
تلك القيم والتقاليد، بل ينبغي أن
يكون مدارها حول طبيعة الجديد (في
ذاته) وهل تنشأ من حاجة حقة إليه،
وهل أرضي تلك الحاجة بما أبدع؟».

وعلى ذلك «فالجديد لا بد - في معظمها -
أن يراعي طبيعة المجتمع ومرحلته
الحضارية، فلا يكون كله «طليعياً»
ينشد الجدة وإن أدى ذلك إلى قيام

الروح الاستبدادية الواحدية التي
كانت لدى العقاد، بل على العكس تمنع
د. القط بروح ديمقراطية حقه واحترام
عميق للرأي الآخر. ولعل اختيار باب
«تجارب» في مجلة «إبداع» - على الرغم
من ملاحظاتنا السابقة عليه - دليل على
تلك الروح الديمقراطية التي لم يشأ
صاحبها أن يسيء رأيه فيما لا ينزعه،
فاختار أن ينشره - وأضاع إياه موضع
«التجارب» - مشيراً بذلك إشارة رامزة
إلى أنه شخصياً لا يسيغ هذه
التجارب: كثاًق وكمتذوق.
وقد كان في هذه «التجارب» كثير
من قصائد «النشر» التي تسبب
للنحوك «الفوز النقدي الجمالي» حيث
«تصيبه هيستيريا هذه القصيدة
بالحساسية الجديدة»، كما أشار ساخراً
ـ ذات مرة!

كما تجلت هذه الروح الديمقراطية
والسمحة الفكرية والروحية في
رئاسته لمهرجان الإبداع الشعري الأول
(١٩٩٢) الذي سادت فيه قصيدة النثر
سيادة شبه كاملة، وهو رئيس لجنة
الشعر بالجامعة الأعلى للفنون والآداب
(نفس موقع العقاد فيما سبق).
ثم هو - في النهاية - يقول رأياً لا
يرفع سيفاً، يكتب رأيه ويدافع عنه
حتى لو اختلفنا معه - ويقدمه
باعتباره صاحب رؤية نقدية لا صاحب
عصا الشعر، لأنه يعرف - كناد كبير -
أن عصا الشعر ليس لها صاحب واحد
وحيد مفرد.

في افتتاحية العدد الأول من مجلة
«إبداع» - يناير ١٩٨٣ - ساق الدكتور

بنیس وغيرهم).

والواقع أن هذا الحل لم يكن سينماً كله، فقد قدم هذا الباب نخبة من أهم قصائد التجريب في الأعوام العشرين الأخيرة (لشعراء من كل التيارات)، حتى أن قطاعاً كبيراً من القراء صار يتوجه مباشرةً - حين يتلقى الجلة - إلى باب «تجارب» ليقينه أنه سيجد في هذه الباب الشعر الجرى المتجدد البعيد عن بروادة الشعر الشعري الموجود في متن الجلة الرئيسي! بل صار بعض الشعراء التجريبيين أنفسهم يحزنون إذا نشر د. القط شعرهم في متن المجلة الرسمي وليس في باب «تجارب»، لأن ذلك كان معناه، بالنسبة لهم، أن قصيدهم عاديّة مألفة معتدلة، لا جديد فيها، ولا احتراء.

وبعد ثمانية أعوام، أي في عدد فبراير ١٩٩١، كتب د. القط الافتتاحية الأخيرة له في قيادة «إيداع» قبل أن يتركها في العدد التالي لقيادة الشاعر الكبير أحمد عبد المعطي حجازى. في كلمته بعنوان «عود على بدء» قدم الناقد الكبير ما يشبه «كشف حساب» للمجلة في عهده، مشيراً إلى أنه قد التقت على صفحاتها الأجيال والاتجاهات، وتجاوزت الحديث والطليعى والتجريبى، وأعلن د. القط سعادته بالأجيال الجديدة التى قدمها، إذ «لم أضف بعثاراتهم الفنية ولا باقتناعهم المسبق أحياناً بما يبدعون».

والطريف أن د. القط قد نشر في هذه الافتتاحية نص الافتتاحية الأولى (يناير ١٩٨٣)، التي قدم فيها تصوره الكامل، لبعض القراء إلى أي مدى تحقق

القطيعة بينه وبين الناس». ويمكن أن نلخص مذهب د. القط في جملة واحدة هي: «خير التجارب في البسط».

هذه هي النظيرية التي عمل بها د. القط فى قيادته لجلة «ابداع». أما كيف يراعى الشعر طبيعة المجتمع؟ وما هي، أصلًا، طبيعة المجتمع ومرحلاته الحضارية؟ وهل حق الشاعر الجديد التوافق بينهما أم لم يتحقق؟ فذلك كله متترك لرأي وحده. وعلى ضوء رأيه يكون حكمه!

ولذلك، فإن الإبداع الذى «كله طليعى»
كان نصيبه الرفض من الناقد الكبير
أو النفى فى باب «تجارب». وهو نفى
يريد به رئيس التحرير أن يبعد
مسئوليته عن اختياره، وفى الوقت
نفسه لا يريد أن يتحمل مسئولية
رفضه كلياً. فاختار هذا الحل الوسط:
أن ينشره مبيناً للقراء أنه لا يميل إليه
ولا يعتبره شعراً حقيقياً (حتى لو كان
فيه شعر لشاعر كبير راسخ مثل محمد
عفيفي مطر، أو لشعراء بارززين مثل
حسن طلب وعبد المنعم رمضان ومحمد

اللاشعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات. وهو ما يؤدي إلى «الغموض المطلق»، الذي يأتي كثير منه على سبيل التقصد إلى الإغراب أو التفطية على ضعف الموهبة. ويشير الناقد الكبير إلى أن نقاد المناهج الحديثة أقروا في نفوس الشعراء الجدد أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجي حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتنقى في حلها أو فك رموزها. وأن الغموض داشماً قرین العميق، وأن الوضوح قرین السطحية. وهم يدعون تغيير اللغة، بينما غاية الشاعر المجدد في كل عصر أن يحمل بعض الأنفاظ دلالات جديدة، أو يضعها في نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة.

يقول د. القط: «وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والجربيين على المتنقين إلى حد إنكار وجودهم متغللين أيضاً بمصطلح نقدي جديد يقول إن «النص يتعدد بتعدد قرائته»، وهو قول يفضي بالضرورة إلى إنكار الذوق العام لبناء العصر الواحد ويلغي وجود المتنقى الذي يمثل قوى صيغته المفردة جمع المتنقين من يضمهم الزمان والمكان».

ثم يأخذ عليهم «إنكار القيمة»، وأن الإفراط في مسألة الجنس بتجاربهم لا تعدد أن تكون زهوا بالخروج المتخدى عن المألوف واقتحام المحرم، أو هو «اقرب إلى مراهقة جنسية»، أفللت من غرائز مكتوبية أو محبيطة أو مفقودة. وأن قصيدة «النثر» أصبحت تكة يتکي عليها كل من تعتمل في نفسه

هذا التصور.

ثم دافع القط عن سياسته في هذه السنوات الثمانى، مشيراً إلى أنه قد تضاربت الآراء في تلك السياسة تضارباً يعكس طبيعة الحياة الفكرية في مجتمعنا العربي وما ينطوي عليه من مفارقات، فأخذ بعضهم على المجلة جمعها بين القديم الذين يرون فيه تخلفاً لم يعد صالحاً للبقاء، والجديد الذي ينبغي أن تكون المجلة خالصة له وحده. على حين رأى آخرون أنها تنحاز انحيازاً ظاهراً إلى الجديد، ولا تتبع لنماذج الإبداع في الصيغ التقليدية إلا أيسراً النصيب»، مشيراً إلى أن هدف المجلة كان تقديم «صورة متكاملة للجانب لأدب العصر على اختلاف اتجاهاته ومستوياته».

وفي دراسته الضافية «رؤيا للشعر العربي المعاصر في مصر» (إبداع، مارس ١٩٩٦) شرح د. القط كل آرائه في الحالة الشعرية الراهنة، تلك التي كان ينشر الآراء حولها متفرقة في انتتاحيات أو حوارات أو تعليقات قصيرة.

يرى د. القط أن شعراء الحادة دائموا الغض من قدر غيرهم من رواد الشعر الحر، ولا يعترفون بتدخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم في الجديد، ولا باختلاف أنواع المتنقين، ويسمون إبداع الرواد «جاهلياً» الشعر الحر، ويلحون على أن إبداعهم وحده هو الذي يمثل الإبداع الحديث.

وعند د. القط فإن شعر الحادة يقوم على الارتداد عن الواقع الخارجي، ليبرصد وجود الشاعر الداخلى في

إليها في بعض الأوقات، لاسيما إذا صدرت هذه الآراء من ناقد كبير في نزاهة الدكتور القبط، وصاحب خبرة طويلة في التذوق الصنحي والفرز السليم وموازنة التيارات الجديدة في الأدب. كما أنه من الواضح أن كثيراً من آراء الرجل قد دخلها قدر ملحوظ من الانفتاح والمرؤنة والسعنة والتقبل، وهو ما يتجلّى في ابتعاده الدائم عن الإطلاق والجزم والحكم النهائي، باستخدامه تعبيرات مخففة من مثل «بعض» و «أغلب» و «كثير من»، وغيرها من الصيغ التي تقلل من حديديّة التقييم، ولاريـب أنه - بهذه الدراسة الضافية - قد عرض رؤيتـه عرضاً موسعاً، ربما لأول مرة، فيما يتعلّم بالكتابات الجديدة في السنوات الأخيرة.

ومع كل ذلك، ليسـعـ لـناـ دـ.ـ القـطـ أنـ نـسـوـقـ بـيـنـ يـدـيـهـ،ـ بـايـجازـ،ـ المـلاـحظـاتـ السـريـعـةـ التـالـيـةـ:

(١) لقد ركـزـ النـاـقـدـ الـكـبـيرـ كـلـ حـدـيـثـهـ المتـصـلـ بـ«ـالـشـعـرـ العـرـبـيـ الـمـعاـصـرـ»ـ فـيـ مـصـرـ عـلـىـ أـجيـالـ الـحـادـثـةـ فـيـمـاـ بـعـدـ الرـوـادـ.ـ وـلـعـلـ ذـلـكـ يـحـسـلـ إـقـرـارـاـ «ـضـمـنـيـاـ»ـ مـنـ الرـوـجـلـ بـاـنـ الشـعـرـ العـرـبـيـ الـمـعاـصـرـ فـيـ مـصـرـ لـيـسـ سـوـيـ تـجـارـبـ أـجيـالـ الـحـادـثـةـ،ـ وـأـنـ مـاـ عـدـاـهـ لـاـ يـعـدـوـ أـنـ يـكـونـ أـشـبـاحـ هـائـمـةـ.

(٢) لمـ يـتـعـرـضـ دـ.ـ القـطـ لـشـعـرـ الرـوـادـ (ـوـمـاـ دـارـ فـيـ دـارـتـهـ)ـ بـأـيـةـ مـوـاـخـذـةـ،ـ وـكـانـ شـعـرـ الرـوـادـ هـذـاـ خـلـوـ مـنـ أـيـةـ عـيـوبـ،ـ وـكـانـ كـثـيرـاـ مـنـهـ لـمـ يـقـعـ فـيـ التـكـرارـ وـإـعادـةـ الـإـنـتـاجـ وـاجـتـارـ مـاـ سـبـقـ.ـ كـمـ أـنـهـ لـمـ يـشـرـ إـلـىـ أـنـ الـقطـ

بعـضـ الـخـواـطـرـ أـوـ بـعـضـ التـأـمـلـ فـيـ النـفـسـ وـالـحـيـاةـ وـالـجـمـعـ لـيـصـوـغـهـاـ فـيـ كـتـابـاتـ لـاـ تـبـلـغـ مـبـلـغـ الشـعـرـ ذـيـ الـمـسـتـوىـ الرـفـيعـ وـلـاـ النـثـرـ الـفـنـيـ ذـيـ الطـابـعـ الشـعـرـيـ،ـ بـحـيثـ أـصـبـحـتـ مـطـبـيـةـ سـهـلـةـ لـكـثـيرـ مـنـ غـيـرـ ذـوـ الـمـوـاهـبـ،ـ وـمـنـ تـنـقـصـهـمـ الـثـقـافـةـ الـلـفـوـيـةـ وـالـفـنـيـةـ.

ويـعـرـضـ دـ.ـ القـطـ فـكـرةـ لـامـعـةـ مـؤـداـهـاـ أـنـ قـيـمـةـ الـوـزـنـ لـاـ تـنـبـعـ مـنـ ذـلـكـ الإـيقـاعـ المـطـردـ ذـيـ تـطـرـبـ لـهـ الـأـذـنـ فـحـسـبـ،ـ بـقـدـرـ مـاـ تـنـبـعـ مـنـ «ـالـمـواجهـةـ»ـ بـيـنـ مـوهـبـيـةـ الشـاعـرـ الـقـدـيرـ وـقـيـودـ الـوـزـنـ فـيـ لـحـظـةـ الـإـبدـاعـ،ـ وـمـاـ تـنـتـهـيـ إـلـيـهـ هـذـهـ الـمـواجهـةـ عـنـ الشـاعـرـ الـمـوـهـوبــ.ـ غـيـرـ الـنـظـامـ مـنـ اـخـتـيـارـ صـيـفـةـ تـهـائـيـةـ مـنـ بـيـنـ خـيـارـاتـ عـدـيدـةـ،ـ أـيـ الـمـواجهـةـ بـيـنـ قـيـودـ الـقـنـ وـقـدـرـةـ الـمـوـهـبـةـ.

ويـعـودـ دـ.ـ القـطـ إـلـىـ فـكـرـتـهـ الـأـثـيـرـةـ الـقـدـيمـةـ (ـالـتـاثـرـ بـالـغـربـ)،ـ مـؤـكـداـ أـنـ أـفـلـبـ وـجـوـهـ الـتـجـدـيدـ فـيـ شـعـرـ الـحـادـثـةـ وـمـاـ يـصـاحـبـهـ مـنـ بـنـقـدـ هوـ فـيـ مـعـظـمـهـ أـصـدـاءـ مـخـتـلـطـةـ لـاتـجـاهـاتـ حـدـيـثـةـ فـيـ الـغـربـ.

ويـخـتـمـ دـ.ـ القـطـ درـاسـتـهـ الـجـادـةـ بـنـصـيـحةـ ثـمـيـنةـ هـىـ «ـأـنـ عـطـاءـنـاـ لـنـ يـكـونـ أـصـيـلاـ وـكـبـيرـاـ إـلـاـ إـذـاـ تـبـعـ مـنـ التـحـامـ حـقـيقـيـ بـيـنـ الـمـبـدـعـينـ وـمـحـبـيـ الـأـدـبـ وـالـفـنـ،ـ وـإـلـاـ إـذـاـ رـاعـيـ الشـعـراءـ حـقـ الـمـجـتمـعـ وـالـمـالـقـيـنـ فـيـ الـمـتـعـةـ وـالـاستـجـابةـ وـالـقـدـرـ الـمـعـقـولـ مـنـ التـوـاـصـلـ بـيـنـ الـجـالـبـيـنـ»ـ.

وـلـيـسـ مـنـ شـكـ فـيـ أـنـ كـثـيرـاـ مـنـ آرـاءـ دـ.ـ القـطـ هـىـ آرـاءـ جـدـيـرـ بـالـتـأـمـلـ وـالـلـوـضـعـ مـوـضـعـ الـاعـتـبـارـ الـحـقـ،ـ بـعـيـداـ عـنـ غـلـوـ الـحـادـثـةـ الـتـىـ اـنـجـرـفـ بـعـضـنـاـ

«مطيبة سهلة للكثير من غير نوى المواهب، ومن من تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية». ..

إن النسبة الصحيحة الإيجابية من حركة الحداثة لا تحظى بتأي اهتمام إلا إضافة من د. القطب، حتى يتسنى «شعراؤها . مهما كانوا الفلة القليلة . بتذويرات المذيرة، فيستطيعون تطوير الطيب في عملتهم وتجاوز الخبيث. ود. القطب كان أجدل بالقيام بمثل ذلك التنوير لأنه هو الذي أخذ لجنة الشعر . قبل ربع قرن . على أنها لم تدرس هذا الشعر الجديد لتتبين فيه دوافع ظهوره ورواجه بين الشباب، و «تتلمس» ما قد يكون فيه من البذور الصالحة التي يمكن أن تنمو بالرعاية أو التوجيه».

(٤) يحصر الناقد الكبير حديثه على السنوات الأولى من شعر وفك وسلوك شعراء الحداثة، غاضباً النظر عن التطورات اللاحقة التي وقعت لتجربتهم الشعرية وآرائهم النقدية وسلوكهم الثقافي:

ذلك أن كثيراً من ملاحظاتي وأخذني، القط تنصب تقريباً على المرحلة الأولى المبكرة من شعر هؤلاء الحداثيين، وهي بالطبع مرحلة المصخب والمغفل، وإذا خلصنا مواقف هؤلاء الحداثيين من حدة ثبرتها - وخاصة في البدايات - سنجد أنهم لم ينطلقوا من الفض من الشعراء الرواد، بل إن العكس هو الصحيح: فتقديرنا لصلاح عبد الصبور وحجازي وبنقل ومطر (وغيرهم من كبار الشعراء العرب) ظاهر في كل

الحاصلة الآن بين الشعر والجمهور تسري على شعر الرواد، «ثلما تسري على شعر الحداثة، على السوا ..

فهل يمكن أن نقارن - مثلاً - بين جمهور عمرو دياب وبين جمهور صلاح عبد الصبور أو حجازي أو بنقل؟ على الرغم من أن هؤلاء الشعراء هم من التيار الأول في الشعر المعاصر (الذى وصفه - في مستهل دراسته - بأن شعراء يشتركون في ارتباطهم بقضايا العصر والمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة، وفي الحرص على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من الملتقطين!)

إن الشعر كله (بقديمه وحديثه وحداثيّه) يعاني من أزمة كبيرة هي في جانب رئيسى منها جزء من أزمة اتصال مجتمع بأسره، يتحول تحولات عاصفة بعيداً عن الأدب، عامه والشعر خاصة.

(٢) إن د. القطب يبني كل حدديث على الجانب السليم في الحداثة، مارقاً النظر عن الجانب المضيء والمحسوس والإيجابي في حركتها. ود. القطب غنى عن أن يعرف أن ذلك الوجه السليم موجود في كل تجربة وفي كل حركة، وكان - ولا يزال - موجوداً في حركة الشعر الحر نفسها، التي ركبها ضعاف الموهبة والهاربون من الشكل التقليدي والمدعون، والتي نعرف جميعاً أنها حرفة الشعر الحر - قد صفت نفسها في أربعة أو خمسة شعراء (في مصر) بينما ذهب العشرات (بل المئات) من مرتكبي التفعيلة وراكبي الموجة أدراج الرياح، لأنهم اتخذوا حركة الشعر الحر

وحتى بالمعنى المباشر للواقع
الخارجي، فليس الغالب الأعم من شعر
محمد سليمان وعبد المتنم رمضان
وماجد يوسف وحسن طلب ورفعت
سلام ومحمد صالح وجمال القصاصين
وعماد أبو صالح وفاطمة قنديل
وغيرهم مرتدًا عن الواقع الخارجي إلى
داخل الذات وحدها. وتستطيع دراسة
تطبيقية توضيح ذلك بجلاء. (ويمكن
الرجوع في تأكيد هذه الحقيقة إلى
دراسات لمنقاد كبار حول شعر بعض
هؤلاء يتضمن منها الإرتباط الوثيق بين
هذا الشعر وبين واقعه الأعم. منها على
سبيل المثال دراسات: صبرى حافظ
وصلاح فضل وإدوار الخرط ومحمود
أمين العالم وسيزا قاسم ومحمد عبد
المطلب وجابر عصفور وأحمد عبد
العاطى جاهن وآخرين.

(٦) إن الشعراء الحداثيين لا ينفذون وصايا أو تعليمات نقاد اللغة المحدثين. والواقع أن معظم - بل كل - ملاحظات د. القط على هؤلاء النقاد (الذين يغرقون في الإحصاءات الكمية ويتجاهلون القيمة) هي نفس ملاحظاتنا بال تمام، ونحن نتعانى منها مثلما يعاني د. القط، بل ربما كانت معاناتنا أشد، لأن الضرر يقع علينا مباشرة حينما تسوى هذه الاتجاهات الكمية الوصفية المحايدة بين الغث والثمين، في رصدها الإجرائي الإحصائي الذي لا يفرق بين الشعر العجمي والشعر الرديء.

وإذا كان النقاد المدمرن يقumen بهذه الأضرار البالفة، فماذا فعل النقاد الناضجون الصحيون البناءون؟^(٧)

المناسبة، من غير أن يكون في ذلك نفي للاختلاف في الرأي أو في الرواية.
 ولعلى أنذكر ناقدنا الكبير باحثانا بجهازى ومطر، وبالعدد الخاص الذى أصدرناه من «إضاعة»^{٧٧} عن أمل بنقل (١٩٨٣)، وبالملفات التى أتبرناها أو أسهمنا فيها عن رواد مثل : العقاد وزکى نجيب محمود وعبد الحميد الديب والسياب وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل وأدونيس وعبد الوهاب البياتى ونماذك الملائكة وغيرهم كثيرين.
 وأتسمح لنفسى بأن أضع بين يدي د. القبط قول كاتب هذه السطور (فى ختام دراسته «التجريب: قوس قزح» التي قدمها إلى مهرجان الشعر الثانى، نوفمبر ١٩٩٦):

«إذا كانت حركة الشعر الحر هي أول هزة جذرية في عمود الشعر العربي التقليدي، فإن ذلك معناه أننا مازلنا نعيش - بصفة عامة - في الإطار الواسع لهذه الهزة الجذرية، حتى وإن كنا - كشعراء الموجة الوسيطة من حركة التجريب المعاصرة - قد بدأنا في أو آخر السبعينيات طورا متقدما من أطوارها، يضيف إلى إنجازات رواد موجة الشعر الحر نقلات فنية وفكرية ملحوظة»، و «إن القوس الذي فتحته تجربة الشعر الحر لم يفلق بعد، فالألوان فيه متعددة وتتقلب وتتجدد بدرجات متباينة».

(٥) ليس كل الشعر الحداشى مرتدًا عن الواقع الخارجى، فضلًا عن أن تصوير دخائل الذات ليس أمراً مناقضاً للواقع الخارجى، لاسيما إذا كنا نرى أن «الذات» هي نموذج مصفر من الجماعة.

المواجهة بين قيود الفن وقدرة الموهبة، مثل مسألة اللغة أو مسألة تجديد المجاز أو مسألة التكثيف أو مسألة رصد الواقع وغيرها من تحديات يمكن أن يقابلها الشاعر وتكون معركته هي التوفيق بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

وهنا، فإن الدعوة إلى عدم الاهتمام الزائد بالوزن ليست بالضرورة هرباً من هذه «المواجهة»، بقدر ما هي التحمس لأنواع أخرى من المواجهة والتحدي والمعركة. ولعل ذهاب الشاعر المجد إلى صنع قصيدة تخلو من العنصر الجبار الذي هو «الوزن»، أن يكون نوعاً باهراً من أنواع المواجهة، هو أشبه باللجوء إلى لزوم ما لا يلزم. وعلى أية حال، فقد لنا مراراً في مسألة الوزن وقصيدة النثر: إن خلو النص من الوزن ليس دليلاً في ذاته على الشعرية، كما أن امتلاء النص بالوزن ليس دليلاً في ذاته على الشعرية. فمما ينطوي عليه ليس في انتفاء الوزن أو حضوره، بل هو في الشعر نفسه.

(١٠) ونخلص، بعد كل ذلك، إلى دعوة د. القطب لنا جميعاً إلى أن تراعي حق المجتمع والمتلقين في المتعة والاستجابة والقدرة العقول من التواصل بين الجانبين. وهي الدعوة التي تقدرها حق قدرها، وتحاول أن تحققها قدر المستطاع، حتى وإن استدركنا قائلاً: نعم لا بد أن تراعي حق المتلقين في المتعة. لكن المتعة نفسها لها صور مختلفة. فالمتعة تتتنوع، وتتطور بتطور العصور والمجتمعات والفنون.

«تجغير اللغة» إلى نفسها بالديناميت. إن المعنى الصحي الذي أمنا به في مسألة تغيير اللغة هو نفسه المعنى الذي أشار إليه د. القطب حيث «شحن اللغة بدللات جديدة، ووضعها في نسق مبتكر، وتوليد مجازات وعلاقات جديدة».

أما أولئك الشعراء الذين يتمسحون في «تجغير اللغة» لتفطية الجهل والركاكة وفقر الأدوات الأساسية لامتلاك اللغة، فهم خارج قضيتنا، وينبغي أن يكونوا خارج قضية د. القطب، وهو الناقد المخضرم الذي يستطيع أن يفرز الزائف من الأصيل.

(٨) أما أن «النص» يتعدد بتعدد قراءاته، فلست أنا ضد غضاضة ولا تجاوزاً غير مساغ في لكرة كهذه. إن النص الغني الموجي هو الذي لا ينحصر في معنى واحد وحيد، أو تأويل مبذول مباشر يسلم نفسه من اللقاء الأول، وإلا فإن النص سرعان ما سوف يموت.

وهذه الفكرة ليست اختراعاً لشعراء الحادئة الجيد فقط، فقد اعتنقها كثير من رواد الشعر الحر الكبار، مثل صلاح عبد الصبور الذي قال: «لا تأخذ قصيحتي بسهولة فإن كتابتها لم تكن سهلة»، وأكد أن القصيدة التي تسلم نفسها منذ الوهلة الأولى قصيدة غير مبدعة.

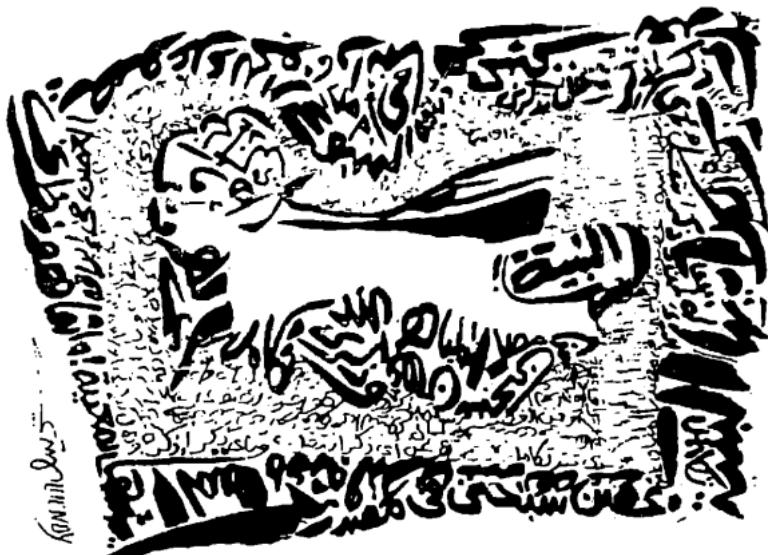
(٩) فكرة «المواجهة» بين قيود الفن وقدرة الموهبة فكرة باهرة، لكن هذه المواجهة ليس من الحتم أن تتجلى فقط في «مسألة الوزن» - كما يرى د. القطب - فهناك في العملية الإبداعية تجليات عديدة يمكن أن تظهر فيها فكرة

في هذا الإطار فإن الدكتور القط أب كبير من كبير، نافع عن حركة الشعر الحر حينما كانت المناقحة عنها تجلب لاصحابها تهمة الغض من تراثنا ومقدساتنا، وتجلب تهمة العمالة ونقص الوطنية وهدم ركائز الأمة. أب نحبه كثيراً، ونشاكسه كثيراً. لكننا دائمًا نحترمه، ونحترم احترامه لنفسه وللآخرين، ونحترم سعة صدره ورفعة أدائه الكريم.

كل سنة وأنت طيب يا دكتور القط.

الدكتور عبد القادر القط أب كبير من أبائنا. وليس صحيفاً ما يشاع عن جيل المدائنة من أنه جيل يسعى لقتل الآباء، بل إننا نؤمن عميق الإيمان بأن من لا أب له لا وجود له، وأن الفن لا يولد «سفاحاً».

قد نختلف مع الآباء، وقد ننسى إلى تجاوزهم (وهذا يسعدهم بلا شك) فلننجح أو نفشل، لكننا في كل حال نقدر جهدهم ونقوم على أساس من دورهم في ارتياح طرق وعرة، لم يكن باستطاعتنا السير فيها ولا الوصول إلى غايات جديدة بها، ما لم يعيدها لنا ويسقووا الطريق.



ببليوجرافيا



أعمال د. القط

- بحوث ومقالات كثيرة في المجالات المتخصصة، منها النقد العربي القديم والنهجية (مجلة فصول ابريل ١٩٨٣) -
- حركات التجديد في الشعر العباسى (الكتاب التذكاري لبلوغ طه حسين سن السبعين).

الترجمات

- هاملت-ريتشارد الثالث-بريكليس (شكسبير) - الطلاق الأخيرة «من مجموعة قصص قصيرة للشاعر الروسي بوشكين» -

مؤلفات:

- ذكريات شباب "ديوان شعر" - مفهوم الشعر عند العرب "رسالة دكتواراه باللغة الإنجليزية، ترجمها إلى العربية الدكتور عبد الحميد القط" - في الأدب المصري المعاصر -في الأدب العربي الحديث- قضايا ومواقف- فن المسرحية- فن الترجمة- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر- في الشعر الإسلامي والأموي- الكلمة والصورة.



عام ١٩٣٨ . عمل أمينا بمكتبة جامعة القاهرة
منذ تخرجه حتى عام ١٩٤٥ حين سافر في
بعثة إلى لندن لنيل درجة الدكتوراة.

عين بعد عودته من البعثة عام ١٩٥٠
مدرسا بكلية الآداب - جامعة عين شمس وكان
رئيسا لقسم اللغة العربية بها وعميداً لكلية.
كان أستاذاً ورئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة
بيروت العربية.

رأس تحرير مجلات أدبية أربع هي على

التوالي:

(١) الشعر ١٩٦٤-١٩٦٥

(٢) المسرح ١٩٦٧-١٩٦٨

(٣) المجلة ١٩٧٠-١٩٧٣

(٤) إبداع ١٩٨٣-١٩٩٢

يعمل أستاذاً متفرغاً بكلية الآداب -
جامعة عين شمس.

جسر سان لويس رى «رواية للكاتب
الأمريكي ثورنتون وايلدر» - تشيكيوف
«للكاتب الروسي يرميلوف» - بالاشتراك مع
الأستاذ فؤاد كمال - «صيف ودخان»
مسرحية للكاتب الأمريكي تينيسي وليامز «
الابن الضال» مسرحية للكاتب الأمريكي جاك
ريتشارد سون - «أجمل أيام حياتك» للكاتب
الأمريكي وليام ساروبيان.

سيرة حياة

ولد في إبريل ١٩١٦ بقرية الشرقية مركز
بلقاس - محافظة الدقهلية.
نال شهادة "البكالوريا" من المدرسة
التوفيقية الثانوية عام ١٩٣٤ وتخرج في قسم
اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة

قصة

ق

المطلقات في الأرض والأرامل

محمد عبد السلام العمرى

والخدمات الفلبينيات في أغلبهن استطاع كل رجل أن يتزوج المرأة التي يرغبه، وحيث أن رغبات الرجال لا تنتهي فكثر الطلاق، وواجه المجتمع إثر هجمة الطلاق تلك نساء كثيرات مطلقات في سن صفيرة أصبحن يشكلن خوفاً دائمًا، ورغبةً لنساء آخرات، إذ استطاع البعض منهم الاستحواذ على رجال آخرين، وهكذا تكونت جماعيات مقاومة المطلقات وعزلهن، ترأستها إحدى الشخصيات النسائية المشهورة ذات التأثير الواسع والثراء العريض والعمال الفاقد. في إحدى الاجتماعات أبدت كل واحدة خوفها من مطلقة ما، وأشارت واحدة منها إلى الأرامل أيضًا. اتخذت الإجراءات الالزمة لعزل الفتنه عن المجتمع، اقتربت رئيسة الجمعية اقتراحًا استحسنته الجميع، نال الموافقة،

استطاعوا اكتساب خبرات مستحدثة نتيجة للتفكير العميق المتأمل والهادئ في الحفاظ على نسائهم بعيداً عن تأثير التيارات والعادات والتقاليد الواردة من كل أنحاء العالم، كان شرف نسائهم هو العامل المحرك لأبتكار وسائل حماية جديدة بطرق غير تقليدية، غير راغبين في الاعتراف بأنها شركة متساوية وعقل ناضج وإرادة قادرة.

وكان من نتيجة تراكم الثروة إشباع الاحتياجات والرغبات جميعاً، ولم يبق إلا النساء، المرك الأول قبل الدين على قيام وتمسak وشروعية المجتمع، لذا فإن استعماتهم بنسائهم جعلهم موقنين أن النجاح الحقيقي لأى رجل هو في استحواذ القدر الأكبر منه في سور شتى، فتعددت الزيجات كثيراً، وملك كل رجل أربع نساء، وجمعوا غافراً من الجواري.

أضفت عليه الصفة الرسمية قوة نفوذ هذه السيدة.

وقدعوا جميعاً على طلب أشاروا فيه إلى ضرورة تخصيص حي سكنى خاص بالأرامل والمطلقات.

يحكى الشيخ هذا الكلام، لا يصدق عمرو الشرنوبى، يحكى عن حى مغلق لا يدخله إلا النساء، محاصر بأسوار عالية الارتفاع وببوابات حديدية ضخمة، تفتح إلى الخارج، يحرسها خصيان، ينامان خارج الأسوار.

بدا الذى قلعة محكمة البناء ومحصنة، لم يعرف أحد به، إلا بعد الانتهاء من إقامة هذا سور حول المساحات الشاسعة لتوسيعاته المزعزع إنشاؤها.

ازداد رعب المتزوجات من المطلقات متى علموا بعد إعلان إحصائية التعداد الأولى أن نسبة الرجال إلى النساء لا تتناسب $\frac{1}{5}$ بحدة حقيقة نسبة مذهلة غير عادلة أيضاً، لأن بالإضافة لشدة زواج الرجل وكسر حدة طلاقه فسيبيغ عدد بلا حصر من المطلقات وقليل من الأرامل.

وكان قد ترتبت على رغبات البنات فى تحكمه دراستهن زيارة حالات العنوسية، وقادمت الجمعية إشهار رابطة أطلق عليها لجنة زواج الوطنىات، مهمتها توفير الرجال للنساء العوانس والطلقات والأرامل، حيث أن أكثر النساء خطورة عادة ما تكون المطلقة، تحسن بغير لا حدود، له، يدفعها إلى محاولات مستعيبة لا تهدأ حتى تحصل على زوج لثبتت بدارتها وأعقبتها وأن الطلاق لم يكن بسببيها، عادة ينبع زواجهما الثاني، تعرف كيف تحافظ على الزوج الجديد، بكل وسيلة.

لذا قيل النساء حاربن هذه الرابطة محاربة مستعيبة، إلى أن تدخل أولو الأمر وأجهزة الأمر بالمعروف، والنهى عن المنكر، أثبتو حسب الشرع أحقيته هذه الفئات فى حياة طبيعية ، لكنهم فى الوقت نفسه وافقوا على إنشاء الحى وبدأ من إصرارهن أنهن قررن مقاومة الظهر بالأرامل.

كانت أمال محور أحاديث عائلة الشريف، وعمرو محور أحاديثها ، تحب الاستماع إلى سيرته وإلى حبه للعمل، لا يهدأ ولا يفتر حماسه ، دائم التفكير في أعماله ، وقد عرضوا على أمال أكثر من رجل وطني، رفضها كان قاطعاً، فالأغلب قد تجاوز العمر الذى يستطيعان فيه الاستمتاع ببعضهما ، والأخذ ببهجة الحياة والمرفة، جاءه رجال متزوجون بوحدة أو أكثر، الشباب الذى فى عمرها أو أكبر قليلاً غير ناضج أو مستهتر، تنقصه الخبرة والتجربة وغير مثقف، هناك بالطبع من يستحقها، لكن أين هو، متى تتسع الصدفة فى طريقها؟ هل تسمع التقالييد بالتعارف؟

هل تتزوج أم تدخل دائرة العوانس، وتائى من لاهور لتسكن فى المطلقات والأرامل، وما يستجد من أسماء، وأحياناً كم كان ثقيراً الزمن الضائع ، وكم يكلها يقاومها على قيد الحياة من جهد، وكم من الزمن يلزمه لتحب رجلها كما يشاء الله.

لذا كانت استثناتها الكثيرة عن عائلة عمرو الشرنوبى وتعدد الزواج فيها، كانت تحب أن تسمع أخباره، لاحظ ذلك الشريف وعماد وزكي، قال الشريف ذات مرة، معنون زواج الوطنيات من أجانب، قال فوراً: هل هناك نص فى القرآن يمنع زواج الوطنية من مصرى؟

لا يعرف عمرو أية معلومات ولا خلفية ما يحدث لصالحة، ولعدم خبرته ولعدم معرفته بقيمة نفسها، لذا فإن بحثه عن أمال لا يهدأ، أما هي فقد كانت مطمئنة إلى أنه لا يستطيع أن يقيم علاقات أخرى مع نساء غيرها فى هذه البلاد، حيث يأخذك وقت العمل فيها فلا تفيق، لم تخلف أمانى لأنها قررت أن تستخدمنا وأن تعتمد علينا، تكررت زيارات أمانى لأمال،

تدهل أمال بامكانيات أمانى اللا
محدودة، أخذت على ماتقها تهياتها عندما
ترغب في الخروج، عليك فقط أن تتصلنى
بي، لن يستطيع أحد أن يمنعنى.

عرفت أمال مانيكير وباديكتير من نوع
آخر، تتناظف شعر السيفان والأذرع والإبط
تناظف الوجه، وأعلى الشفة، الروج
والمساحيق، والأي لايتر، الأزرق، الأحمر،
الرموش والشادو، تعرف كل شيء يجعل
الأنثى طاغية جنسية لا تقاوم.

أثناء ذلك تتعى أمانى وترى ميلة
بختها مع زوجها الذى لا يهتم بفورة
جسدها رغم أنها عروسه، نظرت إليها أمال
مستقرية، ففتحت بلوزتها عن صدر دموى
مشير منتصب هائج، اقتربت أكثر من
أمال، هدتها بيدها وبعطف.

اتفقنا على كل شيء، مقابل مرتب شهرى
يعادل مرتبها من المكتب، تأتى أمانى أربع
مرات فى الشهر، فى الوقت الذى تحدد
أمال، وإذا استجدة زيارة لها مقابل مائى،
ملابس وأطعمة وأخذية.

تفاقضى الشريف عن تغيير أمانى، عرف
مواعيدها الأساسية التى تزور فيها أمال،
راتب ونظم وعمل الاحتياطيات الازمة.

اعتبر خضر، لا حول ولا قوة ، بهجم
على أمانى أثناء قدوتها إلى المنزل الجديد
الخاص بهما، فاتحا حقيبة يدها، والحقيقة
الكبرى الأخرى التي لا زلتها، رسخت أمانى
بعرو الأيمان أندامها، فلم يستطعوها
الاستفادة منها ازدحمت مواعيدها، تغرت
الفترة المسائية بمواقة الشيش لعملية
تهذيب وتجميل وراحة العائلة.

اختفت مع خضر علىدخلها ، فأصررت
على اقتتسام المصروفات بالنصف، لا
تقرب من شيء يخصنى، فذهل الذى لم
يتوقع، انتقض واقفا خابطا رأسه فى
الحاشط، ذليلًا وخانعًا، صوته خافت، تكاد
تسقط نظارته عن عينيه، كذا يا أمانى ..
معقول يا أمانى، قررت ونفذت، ثم أشارت

وقد بدأت خطتها حين قررت الابتعاد عنه
لفترة ، لتتعرف مدى حاجته لها، وأمانى
قررت أن توعد علاقتها بأمال، بهذه العائلة
الكبيرة، أغلبها من بنات صغيرات السن،
تراود خضر فكرة يود أن يطرحها على
بساط البحث مع أمانى فى سهرة حب
عائلية، قررت أن تنفذ خطتها، تعرف عنده
وإصراره، ستؤديه وستتوافقه قواؤ
كمادتها، إذ تعددت أفكاره ومشاريعبه فى
الشهور الأخيرة.

فى إحدى الجلسات الخاصة فى جناح
أمانى صدق صوت جليم وشدا، استمعتھا
باغنية صافينى مرة، وهى عن رغبة صادقة
تستمع، الصوت واهن وناعم يرقى إلى
مستوى الحلم، الجنان واسع ونظيف، الوانه
البيضاء تضفي الصفاء وراحة السريرة،
فى قميس نوم شبفون رقيق ونسيمي،
تود أمال أن تعرف المزيد من أمانى عن
عمرو ، فقد انقطعت عن المكتب أو كادت ،
قررت أمانى الاستفادة المطلقة وأن تخبرها
باتى شيء يخصها.

لاحظت فور دخولها وخلع عباءتها أن
أظافر أصابع أقدام أمال جميلة، لكنها فى
حاجة إلى تعميم ، وإلى وضع لون جميل من
المانكير "مثل هذا" أعدته سلفاً فى حقيبتها
ضمن خطتها.

بدت أمال ساقها اليعنى، ملست ربلة
ساقها الطيرية والدافئة بيدها البىسرى
برقة ونعومة أزعشت جسداً أمال، نظرت
إليها من بين جفون غائنة وناثنة وهى
تنشم لها أظافر قدمها الأخرى اقتدرحت
عليها أن تخضع لهذا اللون المخمى من
المانكير، قالت: ستبدو أقدامك أجمل من
أقدام كانديس برجن، أمال تشاهد كل
الأفلام الجديدة فى قاعة العرض الخاص ،
تزداد الرعشة فى جسد أمال كلما قربت
أمانى منها أكثر.

تمسك أصابع يدها ، تتناظف لها أظافرها
، تسويها بقصص صغير، تتنعم بها بمبرد تضع
لوبن مرسومين بدقة، قلب وردي محاط
بنلون قضى فى مساحة ظفر الأصابع.

الاقتراب منه، حتى كثيراً عmad منذ بدء قدومه عن هذا.

الذى لم يخطر على ذهنه ، ولم يتطرق إلى التفكير فيه حدث فعلاً، كانت أعمال قد أستمعت كثيراً لإخواتها وإلى مخامراتهم المتكررة مع أصدقائهم، أستمعت أيضاً إلى حديث عابر بين عmad وزكي عن حي الارامل وعمرو فانتقضت، قال عماد: إنه غير مصدق حتى هذه اللحظة أن يكون هنا حتى بهذا الاسم، عقب زكي: الرجال ما يدرى.

قررت أعمال تلك اللحظة أن تنهى مقاطعتها التي طالت أكثر من اللازم وتنهى فترة تعذيبه التي لسمها الجميع، والتي أضحي فيها مشتنا، أحسست أن عواطفه صادقة.

كان وقع مقابلة زيارتها ساحقاً، وجاءت أستلة كثيرة خاف منها على ضياع الوقت لم تعطه الفرصة ليستمع ، ولم يأخذ فرصته ليتمعن خلق أماني الجديد، ذهل الذي رأى بشرت تمعن وتأنيه وهدوءه، اشتغل حتى كاد يحرقان الفيلم والمدينة، أرادها صامتة حتى يستمع، أجبرها أن تعطيه على صدغه قلعين كتم، آية أنشى هذه، آى صحاري أثبتت هذا الاختصار الأنثوي، لم يهدماً زمناً، بالبروعة جمال الحياة، توقفت يده المتردية المرتعشة على خدها بيضاء، مرت على شفتيها وعيينها كما لو كان يحاول التعرف عليها لأول مرة، دفعتها بخجل، أنفاسها تتردد بشدة ، ترددت كأنها تقوم بجهد فوق طاقتها، وعرف أن النجاح في السعادة، وهي تعطيه جاتوها بالكريبة قالت له وابضة ساقاً على الأخرى ظاهرة من بين روب أسود شفيف؛ لماذا لم تسأل عن؟.. لم يتكلم .. لماذا لم تحاول مجرد محاولة؟ وعندما وصل صمتها قالت: أعرف أنك كنت تبتعد لتعيد تنظيم عقلك، ثم بعد فترة: إن إحدى صديقاتي وجهت إلى دعوة، هل ترغب في أن تذهب معنى لزيارتها؟.

دخل عمرو إلى حد البلادة من هذه التطورات التي تلاحقة والتي لم يتوقعها،

إلى غرف المنزل الكثيرة، أمرته ياختبار غرفة له حتى تستطيع أن تناه بشكل جيد، لأن شخيره لا يطاق في إحدى خلواتها مع نفسها استطاعت أن تقيم الهدايا والأجر والآموال التي لديها، فوجدتتها مبلغاً ضخماً تستطيع أن تفتح به أحد المشاريع الاستثمارية المقترحة التي تغزو مصر الان، خضر في ذهنه ، تستطيع أن تساعد بغير خاطر الشيخ فيه، حتى يسند إليه إدارة الفرع الجديد من الشركة.

لم يتوقع ما حدث له، لا يصدق حتى الان ما يسمى بحي الارامل والمطلقات، ولا يعرف أيضاً أنه تحت حصار حديدي، ومن الذى سمح به، فى تحقيق صحفى واكب إنشاء الحي صرح وكيل البلدية بأنه لم يكن مقصوداً إنشاؤه، الذى حدث، أنهن قدمن عدة طلبات فى أوقات متقاربة، لذا فإن الصدفة وحدها هي التي خلقت هذا التجمع.

تساءل الصحفى ، بالله عليكم هل هذا تبیریر مقبول؟ لم يقرأوا اسم الصحفى بعد ذلك.

كان الموقع بعيداً ومنعلاً ، فبعد المجر الصحى توجد رمال وجبال متدرجة من الارتفاعات ومنخفضة أيضاً فى أماكن أخرى ، كثبان رملية، متاهات صحراوية حتى الأفق.

عرف بعد مدة زمنية طويلة من خلال استقصاء أعمال، أن المكان اشتراكت فى اختياره عدة جهات دينية ورسمية، الشرط الأساسى الأول توفير مشاهدة الحي قبل سفره، وأوبيته فكرة مشاهدة الحي قبل سفره، لكنه أبعدها عن ذهنه، فمن غير المقبول أو المستطاع مشاهدته، لأن احتياطاته الأمنية فاقت مراقبة الأجانب، فلم يوضع ولم يسجل ضمن أحياه المدينة المرسومة على خرائط التخطيط الميداني.

تاتيه أخبار الحي والمحاولات الفاشلة والعقيمة للشباب المراهق الذى يحاول

الرجال المتعددة للنساء جائزة ما دام قد
لبس هذه العباءة وتتنبّه، وسمع كثيراً عن
حاديث مثل هذه.

هل يعنّه الخوف من تحقيق رغبته، وما موقف أمال إذا واصل رفضه، العبادة في مجملها باعثة على الخوف والرهبة لم يرتع طلقة لشاهدتها منذ نزوله من الطائرة، ولم يدرك أنها مع الأيام أصبحت من المقومات الأساسية في الملابس المصرية لها أسلوبياتها التحاثية الكاملة.

بدت له التجربة أجرأ من قدرته على تخيلها، انتابه قلق مphin تخطي ما يفيض عن شجاعته ورغبته في مشاهدة هذا الحد، الذي تخيله منذ سمع به أكثر من مررة، أرادت أن تجبره بإللامه على مشاهدتها، اختارت نوعاً من استفزاز يرغضه، فيحلز ذلك على مشاهدة الحد، قال لها إنك في بيتي الآن فما الذي يخيقني أكثر من هذا؟ بدت يسمعها لوردة نادمة على إللامه هذا الذي لا يرضي به ولا يقبله، هدفته قليلة، فرآها مثيرة ثانية، سالها عن هذه التسريحية الجديدة وشعرها الذي كان شالاً يلف دعسته ووحشية ليله، ويطمئن إلى أن يأتي يوم

عرف أن أمانى تزورها، وأنهم تعاقدوا
معها على القيام بهذه التوعية من
التجميل، شرطتها الوحيدة أن لا يقول
لأمانى شيئاً، أو يبدى ما يثير فزعها.
تذكرة أن خضر بذا وانقا من نفسه أو
هكذا يظهر، قابدى اقتراحات ورغبات
للشيخ أمامة، وأكتملت الصورة باختيار
الشيف له مسئولاً عن فرع المركب.

بموافقته انتابت السعادة كليهما، بدا الخطيب بهذه الزيارة بشيء من التردد من جانبها، كلما تقدم خطوة توقف متراجعاً ومتأنياً، لا يفكّر في هؤلاء الذين يقومون بحراسة الحى أو الشرطة أو غيره، لأنّه اكتشافه لن يأتي إلا مصادفة بحثة، هؤلاء لا يجرؤون أن يوقفوا سياراتهما أو يطلبوا

كيف سيذهب إلى زيارة إحدى زميلاتها،
وبأي صفة؟ وفي هذا البلد؟ تهوله
تساؤلات مقلقة، إلى أين تأخذه هذه العلاقة
المتوحشة، وضع نصب عينيه أنه في بلاد لا
تسقر فيها المرأة من وجهها والمستقبل إلى
آمد لا نهاي يشي بذلك.

كيف وانتها جراة ان تعرض مثل هذا العرض، لا يوجد ارتباط رسمي ولن توافق عليه العائلة والبلاد، ولن يتوقع أن يستقبله أحد من عائلة زميلاتها أو يرحبون به، أو ترحب به زميلتها نفسها.

لنجيبك أنت مدهون، حارر في رأسه
أنقذته منها، ولأنها تعرف ما يدور بخلده
الآن فنوا أن فخرفاه مندهشاً وضعت فيه
سيجارة وأشعلتها.

هي إذن تزيد أن تريه كل شيء من خلالها حتى يتم مصاروه، تسأله عن كيفية الدخول، ضحكت ووضعت علىها ملادتها، أدرك أن ذلك يحدث هنا وبكلة وزيارات

مشوار، فقال زين، ما يخالف، وبين تروجتني؟ قالت: حي الارامل، انفرجت أنساريه وانتفخت، ثم انفجر في ضحكة فاجرة، والله هذا ما أبغاه، والله هذا ما أبغاه، قالت له وهي بعد مأخوذة، هدى. هدى يا بعد عيوني، ممنوع دخول الرجال الجيل، فقال: متى تروجتني؟ قالت: قريب العصر ستائى لى صديقة، ثم نتحرك، قال لها وهو يدخن سيجارة ويعدل غترته من هي؟ قالت: إنها زميلة من طب لاهور وهي وطنية، قال ما حكيم عنها قبل الان، فقالت الظرف ماسمحت، فقال هي جميلة مثلك يا أمال، فقالت: هي والله أجمل بكثير.

تتحرك عمرو بحذر من قيلاته، أشار بعد مسافة إلى تاكسي فوق، أطعنه العنوان مكتوباً، يعرف القمر وشكله الخارجى، ابتعد به المسائق من المكان، لف به كثيراً ناظراً إلى مرأته، أبدى ضيقاً وتأفلاً من تحت النقاب، اتجه المسائق إلى القصر.

أخذ عمار بهذا الجسد الذى بان رشيقاً، لم ينطق بكلمة، تحضرن أمال صديقتها، ويقبلاً بعضهما البعض أكثر من مرة وعلى مبدعة من إحدى الشرفات ذات الفتحات اللامرية، ومن خلال مشربيات الضيق والتنفس يتظاهر عمار إلى صديقة أخته التي بدت أطول منها كثيراً وأشد رشاقة، وأكثر أناوثة ودلعاً.

اتجهتا إلى السيارة مباشرة، أخذ عمار يعدل من غترته وعقاله، يثنى أطرافها ويضعها فوق بعضها البعض أعلى رأسه، عمرو ازداد رعباً، يقف قليلاً عدة مرات، وتنفسه كثير،لاحظ أن أمال تجلس خلف عمار مباشرة بعد أن أدخلته من الباب الآخر، شم رواحة عطور ياهضة تنباعث من عمار، يعدل كل فترته من غترته، ينظر في مرآة سيارته فلا يجد إلا رملاً وجبالاً تحبيطة، وكلما أوغل برى المسافة تزداد بعدها، يعرف الطريق الذى ارتاده كثيراً، ولم يتمكن هو أو غيره من اجتياز نقطة

تابعية أو جواز سفر، تفكيره كله فى أمال استبعد أن يقول لأبيها أو لأخواتها، تشکك أن تبلغ عنه، استبعد هذا الخاطر على الفور.

كانت سعيدة أن يقبل دعوتها، فاقت سعادته، وفي ذهnya يوماً أن تسترجع هذا اليوم ضمن ذكرياتها أيام الشباب، قررت أن يكون الرجل زوجها، مستزوجه وتذهب به إلى مصر، وستذهب إلى مصر وتتزوجه، سيدفع هو إليها في لاهور ويتزوجها، عليها أن تعمل جاهدة على تأكيد عدم قدرته على الاستفباء عنها، ستذهب وتقلق، وتقض مضجعه، سيطول للتفكير في شيء آخر سواها، حتى عمله، وضمن خطتها أن تجعل هذه الفيلا مكاناً للخلق له جانبية تفرى بالجنون ورغم أن تردده القليل المشوب بشيء من الخوف كان بادياً، إلا أنه كان حريصاً على لا تنسى الوطن.

لا تعرف أن الدخول إلى هذا المبنى يتطلب تصريحها من الجهات الرسمية الأمنية المشرفة. قبل الاستعداد والانطلاق اتفقا على كل شيء، عملت هي الاستعدادات الالزامية والكافلة، لم تنس شيئاً، أحضرته له عباءة سوداء لافتة به وجديدة، حورية ملمسها ناعم، جوانتها أسود حتى لا يظهر شعر يديه الغزير، تحت العباءة ينطلقون أسود استوتيش بدأ في الباروفة كانه قطعة من ليل كالج السواں، ومن تحت النقاب بدت نظاراته الفرنسيبة الأنثوية تطفى عينيه وما تبقى بظلال رهيبة شديدة الرهافة، قالت: هنا استعد. اتصلت بصديقتها تليفونياً أنا وصديقة جديدة في الطريق إليك، سالتها من الطرف الآخر، من تكون هذه؟ قالت: إنك لا تعرفينها، فقلت من عائلة من؟ ردت بضيق.. ليس كثرة الأسئلة، عندما تأتى إليك ستعرفينها.

أبدى عمار فرحة لا توصف عندما قالت له أمال: أبناك يا بعد قلبى توصلنى

وإلى زميلتها، لم تنطق بكلمة واحدة منذ رأها، أمرها محير حقاً، وطريقة مشيتها مرتبكة، لا تدعو إلى الطمأنينة.

أسئلة تدق رأسه دقاً، أجلها إلى حين الانفراد بآمال، قالت له: يا أخي ما تستحبني، أنت ماتعرف أنها مطلقة جديدة، جاءت لتنتظر على الأحوال هنا، أهلها يلقو عنها، وهي يطلبونها كل يوم.

عد عmad من سيارته، إلى أن تكمن من وضع يسمح لها بالانطلاق والعودة، ينظر إلى الخلاء المحيط إلى المدى البعيد، تجوب نظاراته جبالاً وكباتاً، وأماكن أخرى كثيرة مخالطة، وغير أمنة، يرى بانتظاره شعابين رملية، وحيات، وعقارب، وزواحف لا يعرف لها أسماء، تجوب المكان بأعداد مهولة، تقترب من الطريق المصوّف، ثم تبتعد عنه أمنة، قادمة وذاهبة في هدوء ووداعة وتأن، حتى تنقض بلا رحمة على ضحاياها، أحس أن مجده كان مفاجرة صعبة، وأنها رحلة شاقة وطويلة رغم قصرها، يدت في نظره كملحمة من التضليل والشقاء.

كانت الزواحف تجوب المكان غير عابنة، كأنها قد أخذت عهداً بأن لا يقربها أحد، وكأنها موفدة من قبل جهات عليا لحراسة هذا المكان، فلا يستطيع أحد الاقتراب من هنا خاصة في الليل، عندما تترك أماكنها في الرمال تائث إلى الطريق، تتمدد عليه وتتسلاقي أسوار الحى الغربي العجيب.

يرى إرالم المتحركة تزحف محملة بتلك الوحوش كثبان رملية، جبال وهواء ورياح سمووم، شمس تغرب كثيراً وتنطلق وتندبر، كثبان رملية تحيط بالموقع فتقطع أنسواراً ترتفع تلقائياً، تقطع أعمدة الإضاءة، تطمس الطرق فيعيدهنها بالجرارات إلى حالتها الأولى، تغسل الطرق وتعزل الأماكن، تتحرك بطيئاً من أولى الأسر، ذوى الكرامات الرملية والخواطر الشعبانية.

أدأر تسجيل السيارة واستمع إلى حلو القمر لعبد الحليم، وشريرط لطلال مدارج ساعتان، وهو تدخلان نظر عmad إلى آمال،

المراقبة الأولى قبل الآن، وصل إليها، خرج الحرس البدوى قائلًا: تابعيتك يا حارمه أعطته أمال الجواز، نظر فيها بتمعن هز رأسه، محركاً سواكه، مؤمناً وموقفاً، فيه.. هي تابعة المرة الثانية، ردت أمال مایكفيك تابعة، وقف ليش تبحيف، مأشفت ناس، اجتازوا ثلاثة نقاط تفتيش أخرى، أحس عmad بقلقه فعالجه: رجال مايستجي، كله تطق عندي.

صم الحى ليكون له امتداد عمراني من عدة جهات، وأن لا يصل إليه امتداد المدينة أو العابثون، حومر حصاراً محكمًا من الجهات الأصلية، موضوعاً في قلب الجبال، والمغارات إضافة إلى تلك الطائرات العمودية التي ما تفتّ أن تمر، وردية إثر الأخرى.

تختلط نظرات عmad الأسوار العالمية إلى المنازل المقلقة، بلا نوافذ أو شرفات مخترقاً إليها إلى الجھول، لا يستطيع أن يتوقف لحظة أمام أي بوابة، لا تترك له نظرات، الحرس البدوى وجهاً ووجههم فرصة النظر بامتعان، توقفت السيارة أمام بوابة ضخمة، أسوار عالية من حجر يازلت أسود، طبيعية سطحها المدبب يثير الخوف والتردد، البوابة عالية عن السور، ذات سملك غير متعارف عليه، محزم بعلامة إكس الحديدية المجلفة السوداء، ترجاتا تحمل كل واحدة حقيبتها، على أحد جوانبها كشك حرس دائري يستمع من فيه وهو جالس إلى اسم الزائرة واسم المضيفة، يضغط أحد الأجراس فيفتح الباب اوتوماتيكياً، تأولهما تصريح الدخول.

أراد عmad الدخول بسيارته، ووضع الحارس يده على مسدسه فارتدى فزعاً، وقفنا أيام حارس آخر جالساً إلى مائدة، استقصى عن كل شيء عائلتها، زملتها، ليش ترغب في الزيارة، ما هو الداعي وما هدف الهدف، هل هي أرملاً أم مطلقة، وايش تبني من الزيارة؟ مدة الزيارة ساعتان، وهو تدخلان نظر عmad إلى آمال،

برفانات، يجدن كل شئ». لا تخرج المطلقة إلا ببطاقة الكترونية جماعية ، تتکفل برفع الواجبز من الشقة والشارع والحي المقيمة فيه، وضعوا لهم أطواق الكترونية تجبر المطلقة على أن تتبع بسكنها في أوقات معينة. يعلم أهلها بأوقات خروجهما، ينتظرونها أو يراقبونها وبعد فترة تسlyn بالشجاعة وبدان في البحث عن الرجال في الأماكن التي يمكن أن يجدوا فيها، وإعطائهم الإشارة الخضراء ، وبعثوا برسائل كثيرة، كانت ضمن رسائلهن إلى حقوق الإنسان رسالة من كلية مساعدتين للحصول على أزواج، المكان أشد حصارا وأكثر رهبة من السجون، الشوارع نظيفة، تجوب الخدمات والعاملات الطلبينيات الطرق والأماكن العامة لانتقاد الأوراق وأكياس القمامه.

أحسن عمرو أن ثمة كارثة على وشك الوقوع عندما قالت له أمال هذا هو البيت، رأت زميلتها تقف في انتظارها على شرفة الحديقة، شب عارية تشتعل أمال وتضيّع على يده، حذار، بحلقه ما في تتكلم من تحت أضراسها، لم تختبب أمال قدر غضبها عندما اختفت زميلتها، كررت قابلاتها كثيرا كالعادة، هو لم يتمالك نفسه فانفرط عcede، أحسست أمال ففرقتن بينهما.

ليش لا بسه إلخلي، قالت وهي تجلس، أمال قررت أن لا تخلع طرحتها ، قالت لها أريدك على انفراد ، ازاحت وهي خارجة النقاب عن وجهها، وأخذتها إلى المطبخ لتدعيها طازجا يحبه عمرو، أحضرته لها قائلة كما علمتك، يرفع طرف النقاب من أسفل ، ويضع كوبه العصير، ثم ارتشف رشفة واحدة، حتى يتخلص من تكرار رفع النقاب.

كانت أعددت لهما طعاما شهيا، وكثير ، وشغلت فيما جنسيا أيدي عمرو رغبته في مشاهدته، قرصنته وزغدت بغيظ جلس زميلتها تعلق على الفيلم الذي استحسنته كثيرا، رأته أكثر من مرة،

تردين الرسائل، وأفنيتة لحمد عبده، ثم حليم ثانية ثم فايزة أنا قلبى إليك ميال، وتسائل: من امتنى تحب أمال هذه الأغاني.

* * *

بعد أن أغلق الباب خلفهما وجدتا حائطا عريضا ومرتفعا في مقابل الباب الرئيسي، وجدتا أنها إلى اليمين وأخر إلى اليسار، كل سهم أسفله اسماء الشوارع والخدمات الخاصة به، وجدتا ميلادين خضراء، ولما بقيت لكرة القدم النسائية والسلة واليد، صالات الجمبازيوم المقاطة، وحمامات السباحة، والمطاعم والأرامل خاللات ثيابهن إلا من قطع البكينى الصغيرة، الألوان المشرقة والخضراء والفوشيا، بانت رشاقتهن واصحة وجلية، أجسادهن البيضاء التي ركزت عليها أمال نظرها ثم التفتت إلى عمرو هامسة: عيونك يا أخ ، وإن كنت عارف.

ترتفع المنازل دورين فقط، بلا فتحات خارجية، تفتح إلى الداخل على مساحة خضراء واسعة على شكل مستطيل منتزع أحد جوانبه، يقابلها مستطيل آخر فتكلم كل فتحتين متقابلتين شكلاً مستطيلياً أحضر يقطع الطريق ، ولا تقت على مبعدة مكتوبها عليها «نادي الأحسان لإطالة عمر الإنسان».

ووجدتا نساء بلا سوتيلات، تتنطط وتنقاذن أنداؤهن أمامهن ، وبلا قطع تستر عوراتهن، عربايا تماما، يجرين بحرية وبانطلاقه، يستعنن لكل أنواع الأغاني الجميلة، والعاهرة والنذر العلنى، والضحكات الجملجة، والكلام والصياح واللعب.

يتمتع الحي بالخدمات المتكاملة من برق وبريد هاتف، وبين نسائي، وسوق خضار، محطة كهرباء، مدارس ومستشفي، حريق وإسعاف، لا يحتاجن لشيء من الخارج، وجدن ماكينات عرض سينمائية، لحوم خضروات سوبر ماركت، ملابس نسائية داخلية وخارجية، أسواق ذهب، عطور ،

كانتا قد غابتا خلف بوابة المي، ركبتا السيارة في قوة واندفاع حادة أخاها على الانطلاق بسرعة.

فحط عماد واطلق، رأى عمرو الشرنوبي شيئاً خارج نطاق الذهول الذي لم تتحدد معالمه بعد، ذلك الذي لا وصف له، والذي لاقدرة لإنسان على تحمل ثباته، فقد القدرة تماماً على استيعاب أي شيء من الذي واصل متذملاً معايشته، وتتنفسه، لم يدرك هذا الذوبان الذي وصل إلى حد الانهيار والانسياق إلى هذا المجهول، فإذا كان يدرك أن هذا الذي يعيشه قد تكون عاقبته القسم أو الرجم، فلماذا هو انساق هذا الانسياق حتى أنه يعيش الآن ماله يدركه عقل.

فما الذي جعله هكذا؟ كانت دائمة مغامراته حمسوية، لم يكن مقامراً أبداً، لكن عقليته العلمية تعرف أن لخياله الجامع أيضاً حدوداً، يدرك الآن كم يكون المقامر متھوراً ومجنوناً، ولم تكن فعلته تلك تدرج تحت أي من المقامرات أو المقامرات أو التهور أو الجنون، إنما هي شيء له علاقة ما بتأثير أمال الذي يشبه تياراً جارفاً لا يستطيع الوقوف أمامه، أو قدرة جباره غير مرئية انساق خلفها أو ساقته أمامها. أم أنه حريم على المعاري فيه حتى يرى كيف توصلوا إلى عمارة خاصة بالطلقات والأرماء؟ ومدى تطويرها، وحرصه على الوصول إلى تصميم معماري آخر، ربما يعلن الشيخ «أبا الخير» عن مسابقة لتصميمه في القاهرة.

بعد أن دخلوا المدينة أشارت أمال إلى عمار بالذهب إلى السوق، أثناه متزوجها انقاضاً على كل شيء، مشى عمرو بتأثر وحذر ببعده عن النساء والرجال، الشمس غربت، وبعد مدة قضاهما في النظر إلى الفانريات انطلق أخذًا تاكسي، نزل على مبعدة من ثيلته، في حذر شديد دفع الباب في ظلام حتى المادي فتهاوى مفتوحاً، أغلقه خلفه بآحكام.

قالت لأمال : شوفي كبير كيف؟ ضغطت على زر فتوقفت الآلة، وثبتت الصورة، تحدثت معاليه، فرأته فارها، فالتصقت بعمرو الذي هيئ له أنه التهم بها، قال أمال عادي، جعلت تلك الكلمة عمرو يغلي من الغيط والتذكر، عندما لاحظت ذلك من بكثرة تحرك وقلقها، قالت إنها تدرس بيولوجياً جسم الإنسان، وتعرف من كتب الطبع الكثيرة كل الأنواع والمقاسات، قالت إن كل هذا لا يهم أن يُشرف، قرست عمرو.

وجهت صديقتها الحديث لعمرو: لماذا لا تتكلمين، وإيش اسمك فلم ينطق، أعادت ذلك ثانية بصوت عال، لم تسعفه أمال، نظرت إليه مبتسمة، تركته لحبرته لتعرف كيف يتصرف، بدا أن الصمت هو الرد المناسب، كررت سؤالها، أخذتها أمال إلى جوارها، قالت: إنها زوجة جديدة، وإنها موجودة وإن صدمة الطلاق أفقدتها النطق وجاءها انهيار، لا تسأليها كثيراً حتى لا تائتها حالة التشنج إذا ذكرها أحد بذلك، انتاب التوجس زميلتها خاصة عندما تقترب منها فتبعدها أمال، ثمة شيء غير عادي وغير طبيعي فقررت أن تش kep النقاب عن وجهها، دوت في الحي صفارة إذنار انتهاء الزيارة، انشاشتها من هلاك محقق وفضيحة مجلجة، وكراهة مقيبة لن تلتزم ميليتها الفرمصة.

تحول الشك إلى يقين، فأضاءت المكرة عقلها، ثم تأكّدت وتوجهت، ثم تساءلت من ذا الذي يستطيع أن يمنع أحد الرجال من المجن، إذا كان لديه هذه القدرة وهذه الشجاعة وهذه الجرأة، ثم بدأت تخطط لذلك، ومن الذي ستتحمّله معها.

انتقضت أمال واقفة قائمة هيا، هي، الميدان انتهت، هرولتانا نازلتلين، نظرت إليهما من شرفتها، وهي تستغرب هذه الذي التي لم تتنطّح حرفاً واحداً، وعمل تكفيّرها كثيراً، وعندما تأكّدت أنها رجل

كلام مثقفينبداية المشاكلصلاح عيسى

لرحابة الصدر التي لا تعتبر الخلاف في الرأي جنحة، ولرحابة العقل التي لا تعتبر الآخر - مجرد أنه كذلك - جنحة.. مشكلته أنه حول الاتحاد إلى مجمع انتخابي وحشد جدوله، لا بالكتاب، ولكن بالأصوات الانتخابية التي تضمن بقاء أعضائه في مراكزهم من دون أي إحساس بالمسؤولية تجاه الاسم الذي يحمله الاتحاد، ومن دون حرص على سمعة الكتاب المصريين، أو إدراك للمصلحة العامة.. ومشكلة المجلس الجديدة والرئيس الجديد، هي أنه مطالب بأن يحول الاتحاد إلى كيان يتصرف بكل ما ينافي ذلك، وأن يعيد بناءه من جديد، انطلاقاً من حوار هادئ وعقلاني، يزيل آثار العداون الأباطئ الذي جعله يولد مبتسراً، وينشاً عليلاً ويعيش بالقصور الذاتي.. وينتهي بمشروع لتعديلات جذرية في قانونه، يعاد على أساسها فتح باب القيد في جداوله، ويرسم الأمور الأساسية المختلفة عليها: هل الاتحاد نقابة مهنية تقوم على مبدأ التفرغ للمهنة، كما هو الحال في النقابات المهنية الأخرى، أم هو مجرد جمعية تقوم على عدم التفرغ، أم منزوع بين الاثنين؟! هل هو اتحاد للأدباء الذين يمارسون الإبداع في مجال الشعر والقصة والنقد الأدبي.. أم هو اتحاد للكتاب الذين يتخذون الكتابة في أي مجال غير هذه المجالات؟! وهى مهمة صعبة.. قد تكون بداية المشاكل

لأنهايتها

لم أكن - ككثيرين - أتوقع أن تنتهي معركة التجديد النصفي لمجلس إدارة اتحاد الكتاب، بذلك التغيير الكيفي الذي حدث في تركيب مجلس الإدارة، ولا أتوقع - ككثيرين - أن يكون هذا التغيير غاية المراد من رب العباد... وحتى لا يخطئ أحد فهم دلالة محدث، فإن مشكلة المجلس الذي كان يرأسه ثروت أباطة، لم تكن تكمن في أن كليهما - المجلس ورئيسه - يميّز الاتجاه، إذ من الطبيعي في اتحاد يضم تيارات فكرية مختلفة، أن تفترز الانتخابات تشكيلاً قد يكون يمينياً، أو يسارياً أو وسطاً، أو خليط بين هذا كله.. مشكلة الاتحاد مع مجلس «ثروت أباطة»، أنه كان مجلساً سلطرياً، يسعى لدمج الاتحاد في بنية السلطة القائمة، بتطرف يتجاوز حتى ماطلبه هذه السلطة، وهو ما ثُلث في إصراره على عدم استصدار قرار بعدم تطبيق العلاقات مع إسرائيل، حتى ولو لكي يستعيد الاتحاد المصري مقعده في اتحاد الكتاب العرب، على الرغم من التغيير في اتجاهات الحكم نحو هذا الموضوع منذ منتصف الثمانينيات.. مشكلة مجلس «ثروت أباطة» أنه كان مجلساً شخصانياً، يفتقر أعضاؤه، ورئيسه للحياء الذي يليق بنقابيين لا يجوز لهم أن يدخلوا في منافسات شخصية أو مهنية أو ينضموا في خصومات تصل إلى حد العدا.. مع الذين يمثلونهم.. مشكلته أنه كان مجلساً يفتقر



أ. علاء الدين شوقي

www.lisnarb.com

رقم الإيداع ٩٢ / ٧٥١٢

السعر ٢ جنية

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت: ٣٩٠٤٩٦

